BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

A. Bernardini: Nascita ed evoluzione delle strutture del primo cinema italiano – **S. Guarino** e **G. Gosetti:** Fritz Lang « tedesco»: la struttura simbolica – **G. Cincotti:** Svizzera a Sorrento – **R. Zipoli:** Etnografia a Nuoro – **M. Vallora:** Venezia del dissenso – **F. Callari:** Pirandello-Cinema, Cinema-Pirandello – Recensioni, note, notizie a cura di G. Cereda, C.G. Fava, G. Fink, A. Mazzoleni, M. Mida – Tutti i film usciti a Roma

BIANCO E NERO 1978

SOMMARIO

SAGGI

Aldo Bernardini: Nascita ed evoluzione delle strutture del primo cinema italiano
3 a) Il cinematografo nei caffé-concerti e nelle fiere
18 b) Lo sviluppo dell'esercizio e del commercio dei film
37 c) Noleggiatori e distributori attivi entro il 1910
66 *Sergio Guarino* e *Giorgio Gosetti*: Fritz Lang "tedesco": la struttura simbolica

CINEMA DEL MONDO

100 *Guido Cincotti*: Svizzera a Sorrento: alla ricerca di un'identità
108 *Riccardo Zipoli*: Nuoro: le difficili nozze tra cinema ed etnografia
113 *Marco Vallora*: Venezia del dissenso
119 *Francesco Càllari*: Pirandello-Cinema, Cinema-Pirandello

I FILM

126 *Arcangelo Mazzoleni*: Un animal doué de déraison, di Pierre Kast
128 *Massimo Mida*: Antonio Gramsci-I giorni del carcere, di Lino Del Fra
132 *Guido Fink*: The Choirboys, di Robert Aldrich
134 *Claudio G. Fava*: March or Die, di Dick Richards

I LIBRI

136 *Aldo Bernardini*: «Storia del cinema» di Gianni Rondolino
138 *Giuseppe Cereda*: «How to Read a Film» di James Monaco
139 Schede (a cura di *Aldo Bernardini* e *Guido Cincotti*)

DOCUMENTI

144 Le opere i giorni
147 Gli addii
151 Primavisione - Film usciti a Roma dal 16 novembre al 31 dicembre 1977 (a cura di *Franco Mariotti*)

Materiale fotografico (salvo diversa indicazione) della fototeca del C.S.C. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C.

anno XXXIX - fascicolo 2 - marzo-aprile 1978

XXXIX

MARZO / APRILE 1978

2

BN BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

direttore responsabile
Ernesto G. Laura

redattore capo
Guido Cincotti

comitato di direzione
Floris L. Ammannati
Guido Cincotti
Giovanni Grazzini
Tullio Kezich
Ernesto G. Laura
Massimo Mida

segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzatore editoriale
Franco Volta

direzione e redazione
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione
Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri s.r.l.
Casella postale 7216 - 00100 Roma
tel. 489965-4751092 - ccp 13730007
abbonamento anno 1978
annuo Italia lire 10.000
estero lire 15.000
semestrale Italia lire 5.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma
Arti Grafiche Baldassarri - Roma

CINÉMATOGRAPHE
LUMIÈRE

NASCITA ED EVOLUZIONE DELLE STRUTTURE DEL PRIMO CINEMA ITALIANO

Aldo Bernardini

Anticipiamo la pubblicazione di due capitoli di un saggio scritto per un fascicolo monografico della rivista francese «Les Cahiers de la Cinémathèque» dedicato al cinema muto italiano. Il saggio è il primo frutto di una ricerca sistematica sulle origini del cinema in Italia condotta da circa tre anni per conto del Consiglio Nazionale delle Ricerche e dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma, sotto la direzione del prof. Adriano Magli. Il saggio è introdotto da una sintesi delle linee di evoluzione delle strutture organizzative e industriali del cinema, a partire dal "Cinématographe Lumière" e fino al 1912, in rapporto alla progressiva specializzazione degli apparecchi e delle funzioni. Seguono cinque capitoli che approfondiscono i vari aspetti di tale evoluzione: 1) L'arrivo in Italia del cinematografo; 2) Il cinematografo nei caffé-concerti e nelle fiere; 3) Lo sviluppo dell'esercizio e del commercio dei film; 4) Le prime manifatture; 5) L'assestamento industriale. Abbiamo scelto per la pubblicazione su «Bianco e Nero» il secondo e il terzo capitolo. Ringraziamo l'autore e la direzione della rivista francese per la gentile concessione.

IL CINEMATOGRAFO NEI CAFFÈ-CONCERTI E NELLE FIERE

Fin dal primo anno di vita del cinematografo in Italia (il 1896), si possono trarre alcune utili indicazioni. Si rileva intanto un interesse, marcato anche se probabilmente non diffuso, in alcuni professionisti della fotografia, in persone cioè dotate di un certo livello di specializzazione tecnica e già in qualche modo sensibili e attente agli aspetti anche linguistici, compositivi, del nuovo mezzo di espressione (sui problemi anche teorici della fotografia si stavano allora avviando dibattiti e proposte sulle riviste specializzate: come «Il progresso fotografico» e «Il dilettante di fotografia» di Milano, a cui si affiancherà nel 1904 la torinese «La fotografia artistica»). Questo interesse continuerà anche in seguito, e avrà conseguenze soprattutto negli anni in cui la cinematografia italiana sarà pronta a decollare.

◄ Il primo manifesto che ha lanciato il "Cinématographe Lumière" nel 1896.

Si constata inoltre, fin dal 1896, la tendenza a relegare il cinematografo da un lato accanto al fonografo, ai raggi "X" e alle altre varie invenzioni "fin di secolo", tra le attrazioni in voga nelle fiere ambulanti, e dall'altro tra i "numeri" di canzoni, pantomime e arte varia del caffé-concerto. A differenza da quanto avviene contemporaneamente in Inghilterra e negli Stati Uniti, il cinema non coinvolge subito larghe masse di spettatori, resta una curiosità parascientifica a cui qualche impresario ricorre saltuariamente per arricchire spettacoli di tutt'altro genere. Da notare anche che in quegli anni il caffé-concerto italiano – genere derivato dal "Café-chantant" francese, affermatosi in Italia verso la metà dell'Ottocento e frequentato soprattutto da ristrette fasce di ceti medio e alto borghesi – è ormai inviso ai benpensanti e osteggiato dalla gente "bene" per la volgarità, la sciatteria e l'erotismo che hanno finito per caratterizzarlo. La tradizione cattolica e, in larghe zone, bigotta degli italiani non aveva tardato a reagire ben piú duramente di quanto non fosse avvenuto in altri Paesi. Il caffé-concerto italiano quindi – a differenza di quello francese, in quegli stessi anni assai fiorente – è avviato verso un periodo di involuzione [1] e si trasformerà presto nel "varietà" (acquisendo alcuni elementi dal "musical-hall" di marca anglo-sassone): genere di piú larga diffusione anche presso i ceti popolari, con innesti dai piú antichi filoni dello spettacolo regionale italiano, in particolare napoletano. Alle macchiette, ai comici-mimi si affiancano allora le canzonettiste, i mangiatori di fuoco, le esibizioni di animali ammaestrati, ecc. In questo contesto, anche il cinematografo, come il grammofono, svolge una sua funzione di intrattenimento, ma non ha spazi privilegiati. Il caffé-concerto ha i suoi maggiori centri di sviluppo a Napoli e a Roma, mentre gli spettacoli di arte varia (il "varietà", da cui nascerà il moderno teatro di rivista) stanno prendendo piede soprattutto a Milano.

Alla fine dell' '800 è in atto un continuo mutuo scambio di "artisti", "numeri" e idee tra tutti questi generi e sottogeneri, i cui luoghi deputati non sono solo gli appositi teatri, ma anche altri spazi piú plebei e alla mano: dai caffé alle birrerie, ai circhi, ai baracconi delle fiere. Il cinematografo, con i suoi macchinari e i suoi brevi film, en-

[1] Confermano questa involuzione in atto anche le riviste di categoria. Leggiamo per esempio sulla torinese «Ba-ta-clan» (n. 6, 21 marzo 1897) un articolo a firma V.A., in cui si afferma che «il "Caffé-chantant", dopo i primi tentativi, ebbe l'ostracismo da tutte le città d'Italia; in pochi grandi centri solamente sopravvisse, ma con una vita stentata ed artificiosa, per uso quasi esclusivo di pochi *débauchés* i quali lo trasformarono in un mercato di facili piaceri (...). Le licenze sguaiate del gesto e della parola, che strappano l'urlo bestiale di approvazione di pochi adoratori, disgustano la parte migliore del pubblico (...)». Altri dati si possono ricavare dalla rassegna dei caffé-concerti fornita dalla stessa rivista specializzata torinese: nel febbraio del 1897, mentre a Parigi erano in attività 28 "café-chantants" e a Londra 16, a Roma erano soltanto 5, a Torino 6, a Napoli 2 e a Milano 7; nel maggio dell'anno successivo a Roma erano scesi a 3, a Torino erano 7 e a Napoli 4.

4 Nel programma dell'Olympia (in via in Lucina a Roma) del 9 aprile 1898, in chiusura figura anche il Cinematografo Lumière di Francesco Felicetti (da «Sipra», Torino, n. 3, secondo semestre 1976).

Via in Lucina - OLYMPIA - Angolo Corso
Tutte le sere grande spettacolo di Varietà alle ore 9
Sabato 9 Aprile 1898
Debutto della celebre
FERNANDE
La fine diseuse francese
NEL SUO REPERTORIO E CREAZIONI
Continuata ammirazione per Mademoiselle
ETTA GOZZINI
La vera regina del trapezio - senza rivali.
SEMPRE APPLAUDITE
Mademoiselle EUGENIA
Romanzista italiana
Signorina BRUSSA ELENA
Canzonettista italiana
Sig.na SIMONCINI GIULIETTA
Canzonettista eccentrica napoletana
Signorina HENRIETTE METH
Istrumentalista
Sig.ne IRLANDI ENRICHETTA - FLORY OLIMPIA
SORELLE VIALE
Duettiste internazionali
Reale Cinematografo Lumière
diretto dal distinto fotografo sig. FRANCESCO FELICETTI.
Martedì 12 Debutto della celebre Coppia I. HERAL'S
NUOVI PER L'ITALIA - NUOVI PER L'ITALIA
Domenica e Lunedì - 2 CONCERTI
Spettacolo DIURNO: Ingresso Cent. 50.
Spettacolo SERALE
Inappuntabile servizio di Caffetteria e Gelateria

tra a far parte di questo mondo e ne resterà invischiato per un ventennio, anche dopo la nascita di un circuito di sale fisse e di una industria.

Roma

Tipiche a questo proposito sono le vicende che accompagnarono la nascita dei primi locali di proiezione a Roma. E' questo un argomento su cui si hanno notizie confuse e contradditorie (del resto su tutto questo periodo del cinema in Italia non esistono a tutt'oggi ricerche sistematiche e i dati definitivamente accertati sono molto scarsi). I pochi storiografi accennano alle vicende che portarono tra il 1897 e il 1898 alla nascita in piazza in Lucina del locale chiamato "Novità fin di secolo - Compagnia franco-italiana", aperto dal tipografo romano Ezio Cristofari in società con certo Luigi Topi (a imitazione, pare, delle proiezioni effettuate in un studio fotografico in Vicolo del Mortaro, ad opera di una signora francese Madame Lélieur [2]). Nel locale – raccontò anni dopo lo stesso Cristofari [3] – si utilizzavano «i pezzi di pellicole destinate al *kinetoscopio*, una sessantina di metri al massimo. (...) Attaccavamo i pezzi con gli spilli e grappette metalliche». Piú che di un vero cinematografo – spiegava Mario Corsi [4] – «si trattava di una specie di Luna Park al coperto, in cui si trovavano dei tiri a segno, dei giochi di birilli, delle macchine automatiche, un fonografo e – mirabilia – il *kinetoscopio*» di Edison. Pare però che il locale abbia avuto vita breve. Nel 1899 ritroviamo infatti il socio di Cristofari, Luigi Topi, che allestisce – sempre secondo Corsi –, grazie all'aiuto di un mecenate (2 mila lire), un «vero e proprio cinematografo» in via Nazionale, ancora chiamato "Salone Novità fin di secolo": ma doveva trattarsi piuttosto di un baraccone, dato che nella sala di spettacolo c'erano anche altri «divertimenti, come "la camera rotante": una specie di enorme gabbia, dentro la quale si assicuravano i disgraziati che, pagando, si prestavano al tormentoso "divertimento"» [5].
Altre improvvisate salette in cui si tennero proiezioni a Roma prima del '900 furono, pare, l' "Iride" (allogato dal negoziante di articoli fotografici Silvio Cocanari nel retrobottega all'angolo di via di Pie-

[2] Su queste prime proiezioni romane porta ora una interessante documentazione Sergio Raffaelli (in «Cinema Film Regìa», Roma, Bulzoni Editore, 1978, p. 28, nota 25): l'attività di questo "Stabilimento Le Lieure" in via del Mortaro 17, sarebbe iniziata il 5 aprile del 1896 e continuava ancora nel febbraio del 1897.
[3] Citato da Mario Corsi in: *Giubileo di un decano del cinema*, in «Scenario», Milano, n. 11, novembre 1937, pp. 538-541.
[4] Art. cit.
[5] Secondo Libero Bizzarri (voce *Italia*, in «Enciclopedia dello Spettacolo», vol. VI, Roma, Le Maschere, 1959, 696) furono questi del "Salone Novità fin di secolo" i primi spettacoli continuativi organizzati in Italia.

tra) e il "Lumière" (in corso Umberto I), di proprietà di un altro fotografo romano, Francesco Felicetti [6]. All'attività di quest'ultimo si possono peraltro collegare altre proiezioni a carattere continuativo avvenute nella capitale con il "Cinématographe Lumière". Esse si tennero in uno dei piú prestigiosi locali di caffé-concerto, l' "Olympia" (a quel tempo passato dal suo fondatore, certo Sigismondo Stern, a uno dei maggiori impresari romani di caffé-concerto, Nino Cruciani), situato in via in Lucina. Da febbraio a maggio del 1898 una rivista di categoria [7] registrava infatti il successo ottenuto nel locale dallo «splendido Cinematografo Lumière del fotografo Felicetti», presentato in chiusura di spettacolo. Saltuarie proiezioni, probabilmente dovute allo stesso Felicetti, avvenivano negli stessi mesi anche nell'altro locale che Cruciani aveva a Roma, l' "Orfeo" (in Galleria Margherita). Non è improbabile che l'attività di Felicetti fosse in qualche modo collegata con le presentazioni dei film Lumière o dei propri film fatte da Fregoli all'Olympia, in date ancora da precisare [8].

A parte i caffé-concerti, di tutti i piccoli locali sopra nominati non troviamo piú traccia nei primi anni del nuovo secolo. Sono tuttavia dei passi importanti quelli che si compiono allora a Roma; anche perché l'esigenza di rifornire gli spettacoli di "vedute" sempre nuove spinge alcuni di questi pionieri a tentare anche la strada della realizzazione. Al Topi, ad esempio, si attribuisce, nella primavera del 1900, una *Passione di Gesú* in otto o dieci quadri [9]; e anche Felicetti ha probabilmente girato dei film in proprio da proiettare all'Olympia [10].

A Roma il cinematografo resistette a lungo nei caffé-concerti, ma non arrivò a una larga diffusione, anche perché stentavano ad arrivare gli apparecchi piú perfezionati già da tempo immessi nel mer-

[6] Quest'ultimo citato solo da M. A. Prolo («Storia del cinema muto italiano», Milano, Poligono, 1951, p. 20), ma con il nome storpiato in "Felicelli".

[7] La già citata rivista torinese «Ba-ta-clan».

[8] Le proiezioni di Felicetti all'Olympia sono documentate anche da un locandina-programma del 9 aprile 1898, pubblicata su «Sipra» (Torino, n. 3, II semestre 1976, p. 28).

[9] Ne dà notizie dettagliate Mario Corsi (art. cit., p. 540), secondo il quale si trattava di una *Passione* «a carattere teatrale, con quadri plastici. Il trasformista Fremo (...) fu ingaggiato per la parte di Gesú; una canzonettista, la bella Orero (sic!), per quella della Madonna. Mancava un San Giovanni. Provvide a trovarlo il Cristofari nella persona di un venditore di anelli di gomma per ombrelli in piazza Venezia. Con l'ausilio di fotografie di quadri famosi del Vaticano si allestirono otto o dieci scene plastiche della "Passione", che Cristofari accompagnava con commenti di pianoforte. Lo spettacolo ebbe grande successo». Hanno ripreso - senza peraltro citare la fonte - la notizia di questa *Passione*, che sarebbe anteriore a quella piú celebre di Pathé, René Jeanne e Charles Ford (nella loro «Histoire du cinéma», vol. II, Paris, S.E.D.E., 1952, p. 10; e nella successiva «Histoire illustrée du cinéma», vol. I, Paris, Marabout Université, 1966, p. 37, dove però la data del film è anticipata al 1897) e Pierre Leprohon («Le cinéma italien», Paris, Seghers, 1966, p. 12).

[10] Nel dare conto delle sue proiezioni all'Olympia del 18 aprile 1898, il critico di «Ba-ta-clan» accenna a «vedute nuove, fra cui *La caccia alla volpe* dove si riconoscono diverse persone dell'aristocrazia romana».

Un'altra locandina dell'Olympia di Roma, databile probabilmente giugno 1899, quando il "Fregoligraph" occupava tutto il programma (dal libro di Mario Dell'Arco «Café-chantant di Roma», Milano, Martello Editore, 1970).

cato in altri Paesi: si continuava infatti a usare il "Lumière". Tale era infatti anche il 'Fregoligraph", che rilanciò il cinematografo a Roma nel marzo del 1899, con proiezioni in chiusura di spettacolo tenute in uno dei maggiori teatri romani, il Costanzi [11]; nello stesso anno i film girati da Fregoli cominciarono a circolare a Roma anche in spettacoli non legati al loro autore (per esempio alla Birreria Nazionale, in agosto); mentre all'Olympia Felicetti continuò con il suo cinematografo fino al gennaio del 1902. Nello stesso 1902 i fratelli Marino, nonostante lo scarso successo ottenuto dalle proiezioni regolari tenute negli anni precedenti al Salone Margherita di Napoli, ne fecero anche nei locali che possedevano a Roma, il "Salone Margherita" e il "giardino Margherita" (l'ex Birreria Nazionale, in via XX Settembre): locali dove si registrerà la presenza del cinematografo anche negli anni successivi.

Napoli

Anche a Napoli – città ancora piú importante di Roma per i suoi prestigiosi caffé-concerti –, il cinematografo continuò a essere presente negli ultimi anni del secolo, ma stentò a prendere piede. Le iniziative restarono occasionali. Igino e Carlo Marino, proprietari del "Salone Margherita" (noto locale, attivo dal 1892, situato nei sotterranei della Galleria), a conclusione dei programmi di arte varia aggiunsero proiezioni di pellicole Lumière [12]: «un cinematografo impossibile, ammirato solo dalle sedie», rilevava nel marzo del 1898 il critico di «Ba-ta-clan». I Marino ritornarono alle proiezioni anche nel 1899, nel 1900 e negli anni successivi, almeno fino al 1906: sempre, però, con esito mediocre. Pare anzi che, non solo a Napoli, il cinematografo fosse utilizzato a chiusura dei programmi soprattutto per permettere agli spettatori di andarsene a casa senza aver perso altro dello spettacolo [13]. Nel maggio del 1898 proie-

[11] Ne scrisse con entusiasmo l'anonimo critico de «La Ribalta», quindicinale di Napoli (n. 11, 24 marzo 1899): «Mai finora nessun cinematografo ha funzionato con figure a grandezze naturali come queste; mai si è visto riprodurre tante scene geniali, umoristiche, simpatiche, come quelle che ci presentò Fregoli con la sua macchina meravigliosa!». Fregoli tornò col suo "Fregoligraph" al Costanzi anche nel novembre del 1902.

[12] Fin dal 1896, secondo Orazio Gavioli (*Quattro film per quattro soldi*, in «La Fiera del Cinema», Roma, n. 9, settembre 1960, p. 35). Ma le prime notizie al riguardo compaiono su «Ba-ta-clan» soltanto nel marzo del 1898.

[13] Ne fa fede anche un episodio riferito al "Salone Margherita" dalla rivista «Il Café-Chantant» (Napoli, n. 7, 10 maggio 1900), il cui critico protestava per lo spostamento delle proiezioni dalla fine alla metà dello spettacolo. La direzione - scriveva - «ha raggiunto cosí lo scopo di far subìre obbligatoriamente l'eterne vedute anche a quei signori che, dopo aversele godute per ben otto mesi di seguito, avrebbero potuto risparmiarsele abbandonando la sala qualche minuto prima». Nella stagione successiva il cinematografo (ancora e sempre il Lumière) era ritornato in fondo allo spettacolo: è proprio il cinematografo «che decide il pubblico a vuotare la sala» («Il Café-Chantant», Napoli, n. 1, 10 gennaio 1901). All'inizio del 1902 a Napoli si facevano proiezioni solo al Salone Margherita.

Lo schermo del "Fregoligraph" in una pubblicità dell'epoca (da «Cinema», Roma, n. 11, 10 dicembre 1936).

zioni risultavano abituali anche in un altro locale napoletano, il "Grancirco delle Varietà"; e negli anni successivi comparvero al "Varietà Nelson" (dicembre 1899), al teatro "Nuovo" (33 repliche nel febbraio-marzo del 1900) e all' "Eden" (febbraio 1903 e novembre 1904).
Si ha poi notizia di una prima saletta appositamente destinata a proiezioni di film, la "Sala Recanati", aperta al n. 90 della Galleria Umberto I ai primi del 1897 da Mario Recanati, un giovanotto di origine veneta appena rientrato dall'America con molti quattrini [14]; mentre nella prima metà del 1899 il proprietario di un baraccone di legno in via Foria, Menotti Cattaneo, che si esibiva in interventi chirurgici su pezzi del corpo umano ricostruiti in cera, introduceva per la prima volta nel proprio spettacolo le "proiezioni animate".
A un livello sociale e culturale piú elevato apparteneva invece un altro napoletano destinato a svolgere un ruolo di rilievo nel futuro cinema italiano: Roberto Troncone. Per 300 lire il giovanotto, laureato in giurisprudenza e appartenente a una famiglia dell'alta bor-

[14] Queste e altre piú dettagliate notizie su Recanati si trovano nel volume di Vittorio Paliotti ed Enzo Grano: «Napoli nel cinema» (Napoli, Azienda Autonoma Soggiorno, Cura e Turismo. 1969). Secondo gli autori, Recanati sarebbe riuscito a farsi spedire da Parigi un apparecchio Lumière «sul finire del 1896»: e sarebbero stati proprio i successi ottenuti dalla Sala Recanati a spingere il Salone Margherita a iniziare le proiezioni. Per quella data il fatto risulta però abbastanza improbabile.

ghesia, sarebbe riuscito a procurarsi nel 1897 un apparecchio Lumière. E dopo aver girato vari film, avrebbe convinto i fratelli Marino a proiettarli al Salone Margherita «dopo l'esibizione delle chanteuses» [15]: sono forse da collegare a questa collaborazione di Troncone le notizie piú sopra riportate sull'attività cinematografica di quel locale napoletano.

L'Italia settentrionale

Al nord, fino ai primi anni del '900, il cinematografo risulta presente piú sporadicamente nei caffé-concerti [16] e piú diffuso invece nelle fiere, nei baracconi che si trasferivano da una città all'altra inalberando fantasiosi nomi esotici per attirare i clienti. In tutta l'Italia settentrionale, del resto, la tradizione delle fiere stagionali, cittadine e paesane, risultava ben piú diffusa e consolidata che non nel Sud. Oltre a luoghi di vendita delle merci, le fiere erano occasioni di incontro e di riunione per compagnie di spettacoli viaggianti che percorrevano tutta l'Europa, dalle periferie delle grandi città ai piccoli paesi. Fu probabilmente per loro mezzo che, soprattutto nell'Italia del Nord, il cinematografo arrivò presto anche in provincia. Esso restava anche qui uno spettacolo allestito poveramente e destinato alle classi meno abbienti.
Nei luoghi frequentati dai commercianti e dalla media borghesia, il cinematografo incontrava allora un interesse molto minore. L'Esposizione Generale Italiana che si tenne a Torino, al Valentino, nel 1898, poteva per esempio costituire una importante occasione di lancio per le "proiezioni animate"; e invece esse furono relegate nel "Padiglione egiziano" di un certo signor Sala: allestito «accanto al laghetto del Parco» – racconta M.A. Prolo [17] – consisteva in «una tenda variopinta a forma di una comune stanza con qualche fila di panche di asilo. Al di là di una tenda vi era la macchina misteriosa che proiettava in trasparenza su un lenzuolo». Sala trasferì poi il proprio impianto in un cortiletto di via Roma, sfondando man mano le pareti per ingrandire il locale a cui diede il nome di "Splendor" [18]. Nel 1899 – sempre secondo M.A. Prolo – Calcina, l'agente dei Lumière che all'Esposizione dell'anno precedente ave-

[15] Per l'attività di Roberto Troncone e dei suoi fratelli, la fonte piú documentata, con notizie di prima mano, è il già citato volume di Paliotti e Grano «Napoli nel cinema».
[16] Nel febbraio-marzo del 1897 un "Cinematografo Victoria" chiudeva lo spettacolo al caffé-concerto "Eden" di Torino; nell'estate dello stesso anno era segnalato all' "Eden Varietà" di Milano. Tra febbraio e aprile del 1898 proiezioni regolari si tenevano in chiusura di spettacolo anche al torinese "Salone Romano".
[17] M. A. Prolo: «Storia del cinema muto italiano», cit., p. 16.
[18] Ma sulle fonti dell'epoca, ho trovato la prima notizia di un cinematografo "Splendor" (in via Roma, 31) soltanto nel 1907.

va girato alcune "vedute", risultava proprietario, con un socio, di un cinematografo in via Maria Vittoria 25, dove l'intraprendente fotografo riuscì a far venire anche la principessa Letizia: ma non doveva trattarsi di un impianto fisso, se dopo qualche anno non se ne trova piú traccia. Fu comunque lo stesso Calcina a presentare, con ritardo rispetto a quanto era avvenuto in altri Paesi, il cinematografo Lumière alla famiglia reale italiana [19]: organizzò infatti una speciale serata il 18 ottobre 1899 al Castello di Monza, serata di cui la Prolo fornisce anche il programma nei dettagli. Ma a Torino, prima ancora che a Roma o a Napoli, il "Cinématographe Lumière" venne presto messo in crisi da altri piú moderni e perfezionati apparecchi: fin dal 1901 vi arrivò, ad esempio l' "American

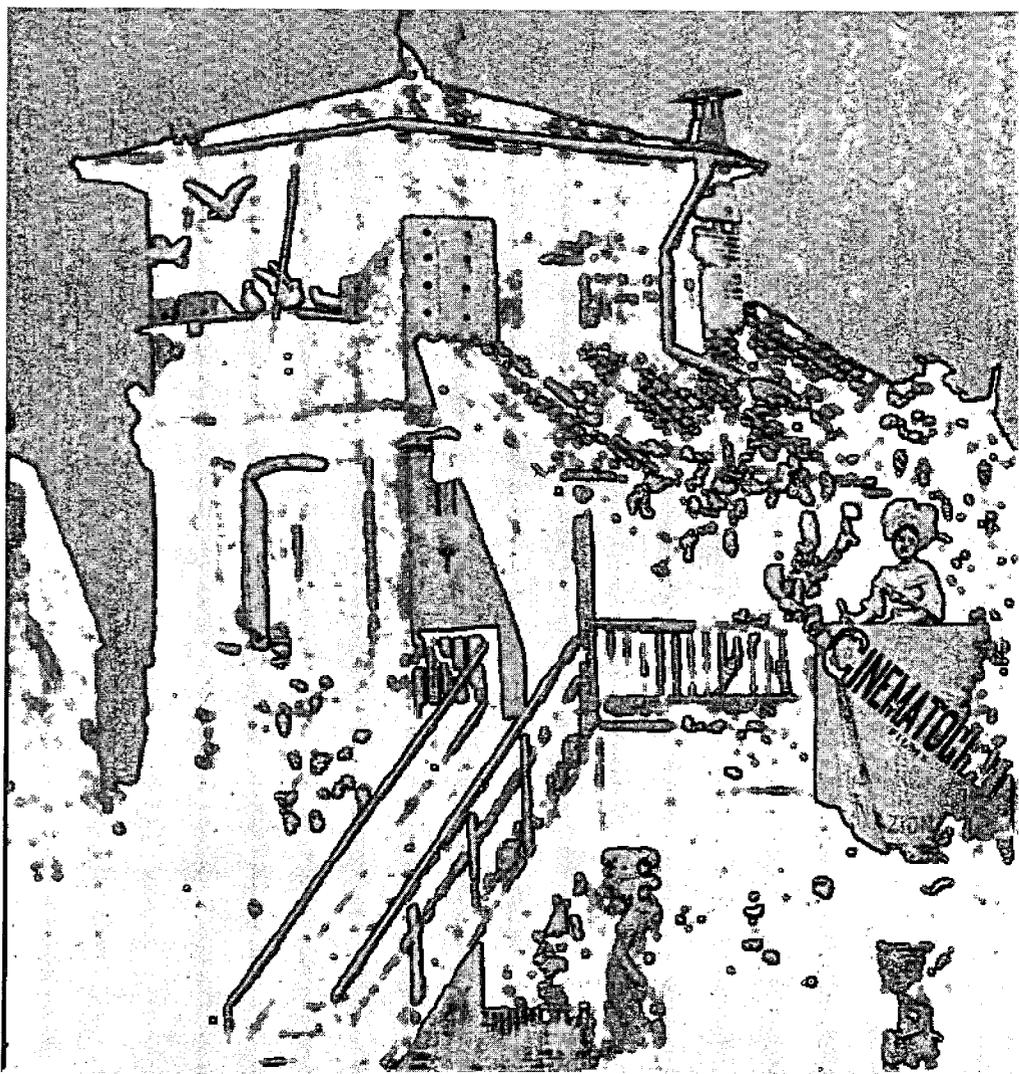
[19] Calcina aveva già ripreso i reali a Monza fin dal novembre del 1896: ma evidentemente non era riuscito a introdursi prima a Corte. Da notare che il re e la sua famiglia soggiornavano per la maggior parte dell'anno nelle loro residenze in Piemonte e in Lombardia, e si recavano a Roma, capitale del Regno dal 1870, quando proprio non ne potevano fare a meno.

L'esercente e produttore napoletano Roberto Troncone (da V. Paliotti ed E. Grano: «Napoli nel cinema». Napoli, Azienda Autonoma Soggiorno, Cura e Turismo, 1969).

Biograph", prima (in ottobre) per proiezioni in chiusura di programma al caffé-concerto "Eden", poi (in novembre) con un impianto autonomo aperto tre volte la settimana solo nel pomeriggio [20]. Anche Torino venne toccata intanto dalla attività dei cineasti ambulanti. Tale diventò il già citato Sala (presente sulla piazza di Bergamo nel 1901); un altro fu il piemontese Giuseppe Boaro, che sembra fosse attivo fin dal 1897; un altro ancora fu un certo Bertini [21], che gestiva un baraccone ai padiglioni del carnevale nel 1901 (in agosto era alla fiera di Brescia e in settembre a quella di Saluzzo).

La piazza piú importante per i fieraioli dell'Italia settentrionale era

[20] Ne dava notizia il periodico torinese «Zazà», su cui l' "American Biograph" pubblicava inserti pubblicitari, specificando che il programma non comprendeva mai «meno di 24 vedute».

[21] Bertini è però citato da J. Deslandes e J. Richard («Histoire comparée du cinéma», vol. II, Paris, Castermann, 1968, p. 143) tra i foranei attivi in Francia nel 1899, assieme a Cattaneo: lo stesso Cattaneo che, sempre secondo gli autori citati (p. 191) impiegava in Francia nel 1903 il "Musical Cinématographe", con un piano meccanico Gavioli.

Il primo strano cinematografo milanese, impiantato dall'ambulante Italo Pacchioni alla Fiera di Porta Genova prima del '900 (da «Cinema», Roma, n. 142, 25 maggio 1942).

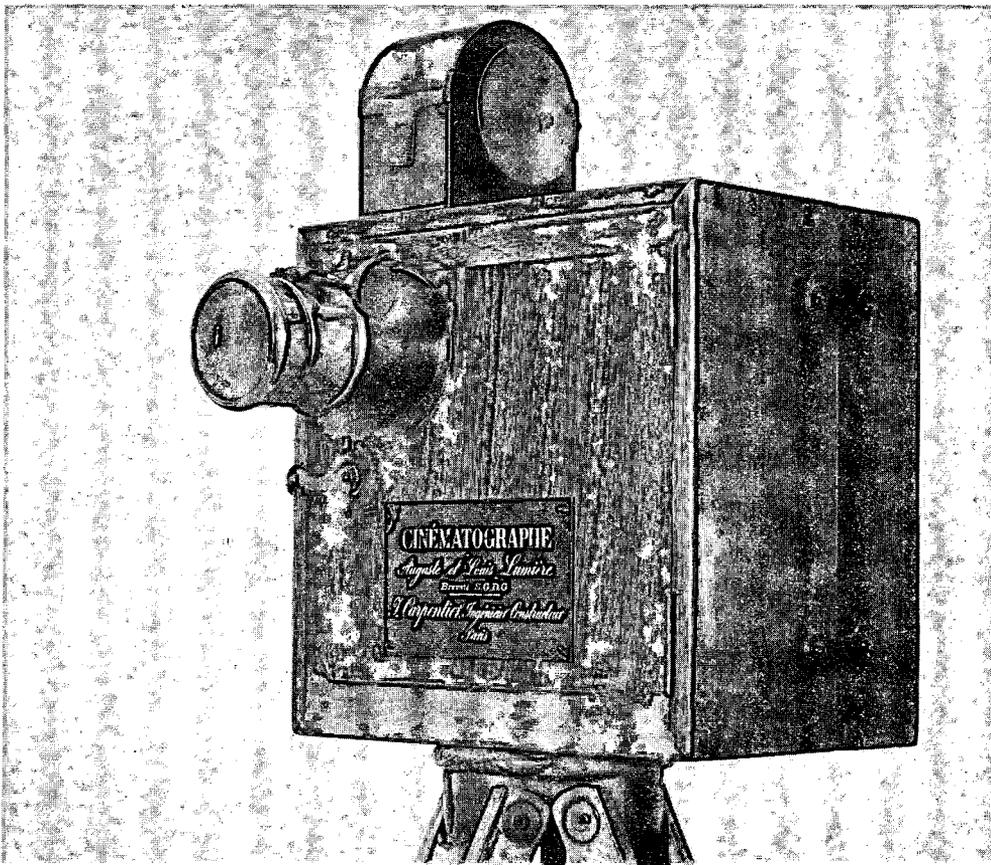
però Milano e in genere la Lombardia. Qui si era costituita una "Società internazionale degli spettacoli viaggianti", presieduta nel 1901 da G. Cattaneo, con sede a Monza (corso Milano, 7). E' sul bollettino quindicinale di questa società, «L'Aurora» (nato nel maggio del 1901 dalla trasformazione di un altro periodico, «La Bussola») che si incontrano i nomi dei piú importanti fieraioli del cinematografo presenti nelle fiere allestite ogni anno, in occasione del carnevale o del ferragosto o del Santo patrono, nei quartieri periferici di Milano (la fiera di porta Genova, di porta Vittoria, ecc.) e nelle cittadine di provincia lombarde. Naturalmente questi ambulanti delle "proiezioni animate" non vivevano sempre e solo di esse: erano spesso proprietari anche di spettacoli di altro genere, oppure alternavano nel medesimo baraccone attrazioni diverse. Così tra quelli attivi a Milano nel 1901: il bolognese Carlo Böcher si occupava anche di "altalene" e di "fotografia"; Filippo Leilich (o Seilich) gestiva anche un Museo viaggiante (nel 1902 egli aveva comunque in attività ben tre cinematografi); Taddeo Kühlmann [22] aveva anche un "Labirinto orientale" e un "Colosseo moderno". A costoro si aggiunsero nei due anni successivi Ernesto Sereni, Giovanni Gentili, Enrico Lailich e un certo Benvenuti (che viaggiava anche con un "Bersaglio" e una "Giostra a volo di rondine"). E' quindi molto probabile che per tutte le città e cittadine dell'Italia settentrionale sarebbe possibile rintracciare documenti e testimonianze sul cinematografo foraneo negli anni a cavallo del secolo [23]. Grazie alle ricerche di Ermanno Comuzio, Mario Quargnolo e Luigi Caglio [24], sono in grado di accennare ai casi di Bergamo, di Udine e di Varese.

Con il 1900 cominciarono ad arrivare anche a Bergamo, per la fiera, gli ambulanti di cui abbiamo già rilevato l'attività a Milano: Franz Kühlmann (probabilmente appartenente alla stessa famiglia del già

[22] Sono molto diffusi tra questi fieraioli i cognomi di origine germanica: ma il fatto non indica necessariamente una loro provenienza d'Oltralpe; si deve infatti tener conto che fino a trent'anni prima regioni come la Lombardia e il Veneto facevano parte dell'Impero austro-ungarico.

[23] Ad esempio, nel Veneto, a Vicenza, incontrò per la prima volta il cinematografo, quand'era ragazzo, un illustre critico italiano da poco scomparso, Filippo Sacchi. Egli raccontò in un articolo (*Cinema, ritratto del tempo*, in Aa.vv.: «La storia del cinema», Milano, Vallardi, 1966, vol. I, p. 9) che, «forse nel 1899», riuscí a introdursi senza pagare «in un baraccone di pupazzi meccanici piantato in Campo Marzio» (durante la tradizionale fiera annuale di settembre), dove vide «proiettati su un lenzuolo teso dei pezzetti di pellicole con velleità *polissonnes*».

[24] Raccolte da Comuzio nel saggio *Bergamo nella storia del cinema*, apparso in dieci puntate sul «Giornale di Bergamo» tra il 14 giugno 1962 e il 17 gennaio 1963; da Quargnolo nell'articolo *Primi spettacoli*, in «Messaggero Veneto», Udine, 9 settembre 1976 (compreso nella raccolta «Vecchi cinema udinesi», Udine, La Nuova Base, 1977, pp. 49-50); e da Luigi Caglio nell'articolo *Cinema da baraccone*, in «Sequenze», Parma, n. 8, aprile 1950, pp. 35-37.

citato Taddeo), con un baraccone dotato di un meraviglioso organo meccanico e di una macchina a vapore; Filippo Leilich, col suo "cinematografo Edison"; il signor Sala e Giuseppe Boaro. Nello stesso periodo doveva essere attivo in Lombardia anche il milanese Italo Pacchioni. A Udine, dopo le prime presentazioni del "Cinématographe Lumière", proiezioni avvennero in vari teatri cittadini, dove si alternavano alla prosa e alla lirica. Finché per la fiera non arrivarono anche qui gli ambulanti. «Vennero dapprima i tedeschi – riferisce Quargnolo – con carrozzoni di lusso, fantasiosamente arredati, dove alle cinque si serviva impeccabilmente il tè agli ospiti locali, ma poi si affermò il veneziano Luigi Roatto con il cinema omonimo che tenne lungamente banco nel giardino. C'era per esempio nel dicembre 1906 (vi diede anche uno spettacolo gratuito per gli orfanelli) e non possiamo pensare, senza rabbrividire, a quel gelido baraccone in cui i nostri progenitori intabarrati seguivano, battento i denti e i piedi, i "dal vero", i "drammi", le "comiche"». La data citata da Quargnolo fa pensare che il cinema ambulante sia arrivato a Udine con un certo ritardo rispetto a Bergamo: ritardo del resto naturale, se si tiene conto della posizione geografica evidentemente piú decentrata e periferica della città friulana. Piú simile a quella di Bergamo è invece la posizione geografica di Varese, anch'essa in Lombardia, a una cinquantina di chilometri da Milano. Luigi Caglio non fornisce date precise, ma

Uno dei primi apparecchi Lumière da presa e da proiezione, costruiti da Carpentier: l'esemplare è custodito nel piccolo museo del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma.

sembra che anche a Varese i primi baracconi dei fieraioli cominciassero a venire nei primi anni del '900, durante le fiere di primavera. Uno era l' "Ideal"; l'altro era anche qui quello della stessa famiglia Kühlmann che frequentava anche Milano e Bergamo e risiedeva a Monza. Anche a Varese attiravano la curiosità dei frequentatori il grande organo meccanico piazzato sulla facciata del cinematografo Kühlmann e la macchina a vapore: «il padiglione dei signori Kühlmann continuò a venire a Varese per la fiera anche nei primi anni che seguirono l'apertura di una sala di spettacoli cinematografici nella città e se forse non gli furono piú fedeli come un tempo i Varesini della città, poté attirare come prima gli spettatori del contado».
E' probabile che, almeno prima del '900, alcuni di questi messaggeri viaggianti del "Cinématographe" (o degli altri apparecchi nati subito sulla scia di quello dei Lumière, a volte indicati con la stessa denominazione) fossero essi stessi realizzatori di "vedute dal vero"; ma dei loro film oggi non rimane piú traccia. Del resto, nei manifesti e negli avvisi che annunciavano i programmi della giornata, i titoli dei film comparivano senza altra indicazione, erano tutti livellati sullo stesso piano. Ed era naturale che così fosse: dato che per spettatori ed esercenti i film non erano il fine, ma il mezzo per esibire le meravigliose possibilità dell'apparecchio. In Italia come altrove questi brevi film, composti da un'unica inquadratura, venivano acquistati presso i produttori dai gestori dei caffé-concerti o delle salette improvvisate nelle città principali; poi, quando erano un po' logori, venivano rivenduti ai fieraioli, per accontentare il pubblico meno esigente delle periferie e della provincia. All'inizio del 1901 il bollettino della Società internazionale degli spettacoli viaggianti, il già citato «L'Aurora», assolveva anche una funzione di mediazione per questi scambi, sia tra i produttori esteri e i "proiezionisti" italiani, sia tra ambulanti e ambulanti: ai soci venivano assicurati sconti [25]. Ogni spettacolo durava una ventina di minuti; poi, nell'intervallo, un imbonitore richiamava altri clienti, mentre il proprietario-operatore riposava il braccio stanco di far girare la manovella del proiettore.

* * *

Per la maggior parte di questi primi, improvvisati cineasti dei caffé-concerti e delle fiere, quello con il cinematografo fu un incontro occasionale, un affare da dilettanti che venne poi facilmente sosti-

[25] In quel periodo si segnala anche l'attività di una «The Anglo-Italian Commerce Company», con sede a Milano (via Dante, 6), che nel 1903 offriva, per esempio, in esclusiva il film del viaggio del re d'Italia a Berlino. Questa compagnia esisteva già nel 1896, quando presentò a Udine, prima ancora dell'arrivo del "Cinematographe Lumière", un "programma Edison" probabilmente basato sul "Vitascope".

tuito da altri marchingegni [26]. Nella stessa Francia, del resto, negli anni a cavallo del secolo, l'avvenire del cinematografo non appariva certo brillante: nonostante quelle che il Sadoul ha chiamato «les merveilles de l'Exposition de 1900». Il proliferare di nuovi apparecchi da presa e da proiezione aveva messo fuori causa il "Cinématographe" Lumière, ma non aveva ancora fatto nascere al suo posto una organizzazione altrettanto efficiente e non comportò in campo tecnico progressi decisivi [27]; mentre la produzione subiva rallentamenti allarmanti, dopo che lo sviluppo dell'esercizio era stato frenato sul nascere dal disastroso incendio del Bazar de la Charité (maggio 1897).

Consumatasi la prima, iniziale fiammata di entusiasmo, la nuova invenzione sembrò dunque passare rapidamente di moda: anche perché mancavano in Europa i grossi capitali, che al di là dell'Atlantico stavano invece già organizzando intorno al cinema una vera e propria industria. In quel momento, gli americani erano troppo occupati a lottare in casa loro per i brevetti, per pensare a invadere l'Europa [28]. Furono certo, anche in Italia, i gestori dei caffé-concerti e dei cinematografi ambulanti ad assicurare l'indispensabile continuità storica tra i primi tentativi dei precursori e gli anni della fioritura industriale; ma, come abbiamo visto, la loro attività fu molto sporadica e limitata: probabilmente non paragonabile a quella dei loro colleghi francesi e inglesi. In sostanza, agli inizi del XX secolo, in Italia il cinema restava ancora tutto da scoprire [29].

[26] Alcuni invece continuarono a portare in giro i loro baracconi ancora per molti anni: ma dovettero in seguito fare i conti con la concorrenza e con l'ostilità dei sempre piú numerosi esercenti di impianti fissi, che in vari casi ricorsero anche alle autorità per boicottare in vari modi l'attività dei fieraioli. Uno di questi modi - che contribuí certamente al declino degli ambulanti dopo il 1908 - fu la richiesta di applicare anche a loro le severe norme di sicurezza a cui gli impianti fissi vennero sottoposti per salvaguardare l'incolumità degli spettatori, minacciati dall'alto grado di infiammabilità delle pellicole. Altri ancora divennero esercenti stabili: a Roma Felicetti divenne proprietario del cinematografo "Centrale", Topi comproprietario del "Lux et Umbra" e Cristofari proprietario del "Reale"; particolare fortuna ebbe il veneziano Luigi Roatto, che dopo il 1907 diventò uno dei maggiori esercenti e fornitori di spettacoli cinematografici del Nord-Italia (con sale a Venezia, Udine, Asti, Brescia, Verona e Bologna). Infine anche i Kühlmann riuscirono ad aprire due sale di proiezione a Monza; mentre Carlo Böcher nel 1907 era proprietario del cinematografo Edison di Bologna.

[27] Nota Sadoul («Histoire générale», vol. I, cit., p. 237) a questo proposito: «Les premiers exploitants ambulants se rabattirent en général sur des appareils peu coûteux, mais de mauvaise qualité et mal mis au point. Ils se détraquérent vite, dégoûtant le public et ceux qui avaient esperé la fortune de cette nouvelle mécanique».

[28] In Italia fecero qualche puntata, ma solo per girare delle "vedute". W. K. Laurie Dickson soggiornò da noi quattro mesi nel 1898 con il suo Mutoscopio per riprendere il papa in Vaticano; oltre che a Roma, si recò anche sul Vesuvio e sul Lago Maggiore (i suoi film furono registrati nel 1903 al Copyright di Washington); mentre Edison mandò un proprio operatore, A. C. Abadie, solo nel 1903.

[29] Ma anche dopo questi primi accenni, mi sembra che quello del cinema nelle fiere e nei caffé-concerti sia un capitolo di storia che resta in buona parte ancora da scrivere. Se non altro perché ben piú ampie e approfondite dovranno essere le rilevazioni sulla loro attività nelle varie città italiane.

LO SVILUPPO DELL'ESERCIZIO E DEL COMMERCIO DEI FILM

Agli inizi del '900 nel cinema internazionale erano in atto alcune trasformazioni decisive: innanzitutto tecniche, ma con immediati riflessi anche sul piano delle strutture di base.

a) Si era imposta, intanto, già da tempo la necessità di rendere indipendenti l'uno dall'altro gli apparecchi per la ripresa e per la proiezione. Nel "Cinématographe" Lumière, infatti, l'adozione del trascinamento della pellicola a griffa rendeva molto difficile un miglioramento del sistema di proiezione, dato il rapido deterioramento delle perforazioni e i fastidiosi scintillii che affaticavano gli occhi dei primi spettatori. In Francia, verso il 1902, Charles Pathé acquistò dai Lumière i diritti relativi alla loro invenzione, «il fit transformer le *cinématographe* par un mécanicien de précision nommé Duval qui créa deux appareils distincts, l'un pour la prise de vues et l'autre pour la projection. Le projecteur fut longtemps désigné sous le nom de "projecteur Lumière transformé Pathé". Quant à la caméra, qui fut lancée sur le marché en 1903, elle devint rapidement une machine universelle» [30]. Nel campo dei proiettori finí per prevalere il sistema "a croce di Malta" [31], che consentí un trascinamento piú regolare e una migliore intermittenza dell'immagine. La specializzazione dei due apparecchi comportò la specializzazione anche delle funzioni: per cui accanto all'operatore da ripresa nacque la figura del proiezionista, e accanto al produttore la figura dell'esercente.

b) Il serbatoio della pellicola, nelle nuove macchine da presa, divenne presto indipendente dal corpo dell'apparecchio e piú capace rispetto alle primitive bobine di Lumière: e anche grazie ai progressi e agli interessi delle Case produttrici di pellicola vergine (come la Lumière, la Eastman Kodak e la neonata Illford inglese) l'autonomia delle cineprese aumentò dai 17-20 metri di Lumière, Méliès ed Edison ai 35 metri del "Cronofotografo Démenÿ" messo in vendita da Gaumont, fino ai 120 metri del nuovo apparecchio messo a punto da Pathé [32]. Lo stesso Planchon, nella fabbrica di Lione allestita per Lumière, arrivò presto a produrre pellicole di 50 metri; mentre Eastman verso il 1902 era già in grado di produrre bobine di pellicole già perforate lunghe 120 metri. L'allungamento

[30] Jean Mitry: «Histoire du cinéma», vol. I, Paris, Editions Universitaires, 1967, p. 134.
[31] Sembra accertato che fu soprattutto grazie agli studi e ai brevetti di Pierre-Victor Continsouza che questo sistema trovò applicazioni generalizzate (cfr. G.-Michel Coissac: «Histoire du cinématographe de ses origines à nous jours», Paris, Ed. du "Cinépse"/Libraire Gauthier-Villars, 1925, pp. 284 e ss.).
[32] Cfr. anche a questo proposito l'«Histoire» di Jean Mitry, cit., p. 134, secondo la quale questo apparecchio «fût adopté aussitôt par la plupart des producteurs européens».

del metraggio dei film comportò l'adozione di appositi macchinari per lo sviluppo e la stampa delle copie (operazioni ormai impossibili a una sola persona) e la nascita quindi di appositi laboratori. «Vers 1903 - scrive ancora Jean Mitry [33] - Urban en Angleterre, Continsouza en France, Edison en Amérique construisirent des appareils permettant le tirage automatique; mais ce n'est guère qu'avec la tireuse contruite par André Debrie, qui fit son apparition en mars 1905, que cette opération put être faite d'une façon contrôlée».

c) Questi progressi ebbero nello stesso tempo come conseguenza la necessità, per chi volesse impegnarsi in uno dei vari settori del cinema, di investire capitali di un certo rilievo: degli impresari e dei fieraioli dei primissimi anni sopravvissero perciò solo quelli che poterono disporre di adeguati appoggi finanziari. In Francia, dove già nel 1896 erano sorte società per azioni come quelle di Lumière e di Pathé, questo sviluppo trovò un terreno certo piú favorevole che in Italia: ma egualmente esso richiese vari anni, anche per il fiorire dell'attività degli ambulanti, dei fieraioli e delle proiezioni nei "café-chantants", che erano in grado di assorbire da soli la produzione delle poche "manifatture" in attività [34]. In Italia, paese dotato di minori risorse economiche, gli inizi furono certamente ancora piú difficoltosi; e quando qualcuno cominciò a muoversi per porre le basi di una industria nazionale, era naturale che cercasse di mettere a frutto l'esperienza tecnica, artistica e industriale che i francesi, assieme agli americani e agli inglesi, per primi avevano acquisito: anche perché soprattutto dalla Francia cominciarono ad arrivare in Italia i nuovi apparecchi e i film per farli funzionare.

I segni di un aggiornamento tecnico delle "proiezioni animate" furono sporadici, ma significativi. Negli anni dal 1901 al 1905 si sperimentavano nuovi apparecchi, che assicuravano ai programmi quel minimo di qualità e di varietà indispensabile per riconquistare la fiducia e l'interesse di un pubblico a cui fino ad allora erano state inflitte copie e proiezioni sempre piú scadenti. Ho già accennato all'arrivo a Torino dell' "American Biograph" di W. K. Laurie Dickson nel 1901 (a due anni dalle prime riprese effettuate personalmente da Dickson a Roma). Nello stesso anno cominciarono ad apparire, sul già citato bollettino degli ambulanti («L'Aurora»), le pubblicità di alcune Case francesi che offrivano apparecchi e film.

[33] Loc. cit., p. 135.
[34] G. Sadoul fissa al 1905 l'inizio dell'esercizio cinematografico nelle grandi città francesi, quando «plusieurs ambulants louèrent des théâtres ou des casinos durant la morte-saison pour y donner du cinéma. Certaines de ces exibitions eurent tant de succès qu'elles s'établirent de façon définitive». («Histoire générale du cinéma. vol. II. Les pionniers du cinéma, 1897-1909», Paris, Denoël, 1947, p. 397).

Nel 1903 iniziò anche in Italia la penetrazione della potente Pathé-Frères, che stava allora mettendo le basi del proprio impero industriale: dal giugno del 1904 la Pathé offriva regolarmente la propria produzione ai lettori de «L'Aurora» (la lunghezza media di questi film si aggirava sui 100/150 metri). Va poi segnalato quanto avveniva intato all' "Olympia" di Roma, dove ogni anno si sostituivano gli apparecchi di proiezione: nel giugno del 1902 toccò per pochi giorni al "Fonocinemateatro" [35], «una combinazione molto riuscita del fonografo e cinematografo», spiegava il «Café-Chantant»; nel marzo del 1903 fu la volta del "Cronofotografo Demenÿ" [36], mentre nel febbraio del 1904 arrivò il "Bioscope" americano [37], che il critico del «Café-Chantant» trovava «di grande perfezione». Il "Salone Margherita" di Napoli, dal novembre del 1903, adottò invece un non meglio identificato "Cinéma-théâtre" [38], presente anche nell'omonimo locale di Roma nel 1904; e nel gennaio del 1904 il critico del «Café-Chantant» segnalava finalmente nel pubblico una interessante inversione di tendenza: «Le vedute del Cinéma-Théâtre si susseguono sempre piú interessanti, tanto che il pubblico, contrariamente all'uso, si trattiene fino all'ultimo ad ammirarle» [39]. Anche il "Concerto Romano" di Torino, nel dicembre del 1904, adottò il "Bioscope" americano.

Queste aperture del mercato italiano alle novità venute dall'estero segnalano che anche da noi cominciavano i primi timidi tentativi di un avvio industriale: per il momento lasciati all'iniziativa straniera e limitati al settore dell'esercizio. D'altra parte in Italia l'inizio di una industria cinematografica era favorito nei primi anni del nuovo secolo dai mutamenti intervenuti nella situazione politica ed economica del Paese. Un decennio caratterizzato da violenti conflitti sociali, da disordini e sollevamenti popolari e da sanguinose repressioni poliziesche (come la strage di Milano perpetrata dal generale Bava-Beccaris nel maggio del 1898) si era concluso nel 1900 con l'assassinio di re Umberto I. Il ritorno al governo della destra liberale, prima con Zanardelli, e poi con Giovanni Gioiitti, creò le condizioni per un nuovo, stabile equilibrio di potere, che riuscí a stem-

[35] Il "Phono-Cinéma-Théâtre", fabbricato da Clément-Maurice Gratioulet ed Henri Lioret, era stato inaugurato a Parigi l'8 giugno 1900, in occasione dell'Esposizione universale, con ottimo successo di critica e di pubblico. Poi era stato portato in "tournée" all'estero (cfr. Jacques Deslandes, Jacques Richard: «Histoire comparée du cinéma», vol. II, cit., p. 66).
[36] In realtà «Il Café-Chantant» scrive "Cronomotografo": ma non sembra si possa dubitare che si trattasse proprio del proiettore messo in vendita da Gaumont fin dal 1898.
[37] Indicato da «Il Café-Chantant» prima come "Bioscosgraph" e poi come "Bioscoph".
[38] Potrebbe trattarsi sia dello stesso "Fonocinemateatro" che abbiamo trovato all'Olympia di Roma nel 1902, sia di un nuovo modo per indicare, semplicemente e genericamente, lo spettacolo cinematografico.
[39] «Il Café-Chantant», Napoli, n. 1, 10 gennaio 1904.

Emile e Charles Pathé, in uno dei loro primi manifesti (da Jacques Deslandes et Jacques Richard: «Histoire comparée du cinéma», vol. II, Paris, Casterman, 1968).

perare il conflitto tra le classi conservatrici borghesi e le istanze del nuovo proletariato contadino e operaio. L'Italia restava certo in ritardo rispetto agli altri Paesi europei, il reddito medio "pro capite" era circa la metà di quello tedesco e francese; e tuttavia «un'età piú tranquilla e prospera stava per aprirsi. Ne era un indizio il rapido fiorire di nuove fabbriche nel Nord (...). La grande corrente migratoria stava liberando almeno in parte le campagne da quell'eccedenza di popolazione che aveva causato una diminuzione del tenore di vita e la disoccupazione. L'era dell'elettricità era cominciata, le prime automobili percorrevano già le strade (...) e si stavano progettando i primi edifici in cemento armato» [40]. Cominciarono cosí a esserci dei capitali disponibili per gli investimenti in settori nuovi e promettenti. E il successo che il cinema stava allora riportando, soprattutto in Inghilterra, deve aver destato l'interesse anche di alcuni uomini di affari italiani, rendendoli finalmente sensibili alle proposte degli entusiasti cineasti che non si erano lasciati scoraggiare dalle delusioni dei primissimi anni. Con gli inizi dell'esercizio e del commercio di macchinari e film il cinema cominciò a coinvolgere le classi piccolo e medio borghesi, che infatti finiranno per appropriarsene, togliendolo di mano agli ambulanti e ai proletari che ne erano stati i principali clienti. La moltiplicazione dei costi e degli investimenti comporterà negli anni a venire un aumento progressivo dei prezzi, destinato fatalmente a selezionare il pubblico. E non sarà piú l'estro spontaneo dei dilettanti quanto il capitale che determinerà d'ora in poi strutture e contenuti della produzione cinematografica. Questo processo che va cominciando sarà tuttavia lento e contrastato.

* * *

E' negli anni tra il 1904 e il 1905 che sembra diventare rilevante in Italia la tendenza del cinematografo a cercarsi delle sedi stabili ed esclusive: anche se, naturalmente, esso continua e continuerà ancora per alcuni anni, a vivacchiare nelle fiere, nei caffé-concerti [41]. Gli apparecchi sono intanto, già da qualche anno, specializzati per la sola proiezione, e a questi primi passi dell'esercizio solo occasionalmente ormai sono collegate notizie di iniziative produttive.
Una verifica precisa delle tappe cronologiche di questa importante trasformazione strutturale è resa molto problematica dalla difficoltà di accertare con sicurezza il carattere e le effettive attività delle sale di cui via via si segnalava l'apertura. A rendere il quadro della situazione molto incerto concorrono una serie di lacune e di incon-

[40] Denis Mack Smith: «Storia d'Italia dal 1861 al 1969», vol. I, Bari, Laterza, 1975, pp. 307-308.
[41] Nel 1914, il cinematografo è ancora una delle maggiori attrazioni dell' "Eden" di Milano.

venienti, sia nelle fonti dell'epoca, sia nella storiografia successiva: fondamentalmente per le seguenti ragioni.

a) L'incompletezza e la non sistematicità delle notizie offerte dai periodici. In questa fase si tratta infatti di riviste e di fogli che si occupano prevalentemente di caffé-concerti, di varietà, attrazioni, circhi, ecc.: ed è naturale che tutto ciò che riguarda l'attività cinematografica entri quasi casualmente nei resoconti dei cronisti.

b) Il particolare significato attribuito dai cronisti dell'epoca al termine "Cinematografo" (adottato nelle prime apposite rubriche). Esso non indicava tanto il luogo degli spettacoli, quanto l'impresa che si occupava di materiali, macchine e film, indipendentemente dal fatto che gestisse o meno una sala di proiezione.

c) La varietà delle iniziative prese dai primi esercenti di sedi stabili. C'era il caso del baraccone da fiera che si fissava piú a lungo del normale in uno stesso luogo, avendo magari trovato una clientela affezionata, ma che manteneva agli impianti l'originario carattere di provvisorietà e di precarietà. Diverso era il caso dell'intraprendente appassionato che, per una stagione o per una data occasione, prendeva in affitto un locale qualsiasi o il foyer di un teatro per farvi delle proiezioni limitate a pochi giorni o a qualche mese. Casi ben diversi da quello in cui un locale era destinato invece al cinema a tempo pieno e in via permanente. Il numero, e anche la stessa denominazione, dei luoghi di proiezione era quindi estremamente variabile e fluttuante, sia nelle grandi città (dove soprattutto in periferia, continuavano ad alternarsi le baracche dei fieraioli), sia nelle provincie.

d) La commissione, durata a lungo, tra cinematografo e attrazioni e numeri di varietà. Nei primi anni di questa fase di transizione, infatti, mentre in precedenza le rare proiezioni erano un complemento dei programmi di arte varia o musicali nei caffé-concerti, nelle birrerie, ecc., la proporzione a un certo punto si rovesciò a favore del cinematografo, che divenne l'attrazione principale. Ma essendo le proiezioni ancora relativamente imperfette o addirittura scadenti, i proprietari delle sale non si arrischiavano a far dipendere solo da esse i loro incassi: per cui cantanti, acrobati o altri apparecchi continuarono a lungo a essere presenti, in maggiore o minore misura, nei locali cinematografici [42]. E' perciò molto spesso difficile stabilire il momento in cui un locale per spettacoli di arte varia diventò un cinematografo vero e proprio.

[42] Ho raccolto qualche dato in proposito. Nell'ottobre del 1908 ci furono proteste contro il prefetto di Roma che aveva vietato gli spettacoli di varietà nei cinematografi. Nel 1910 invece furono i proprietari dei caffé-concerti a protestare contro i "cinema-concerti", considerando la loro una concorrenza sleale. Ancora nel 1911, il cinematografo "D'Azeglio" di Bologna alternava ai film canzonette napoletane.

Per tracciare una storia e una cronologia dell'esercizio occorrerebbe poter sempre operare, sui dati incompleti forniti dalle varie fonti, le distinzioni che sono necessarie per valutare nei loro termini reali il nascere e il diffondersi delle sale in un certo periodo. Distinzioni che ben raramente sono presenti nelle fonti scritte a cui necessariamente si deve fare riferimento.
Di fronte a difficoltà come queste, mi sembra che il solo criterio accettabile per ricavare delle indicazioni, almeno cronologiche e di massima, sul vero avvio dell'esercizio in Italia sia quello di individuare il momento in cui le riviste in qualche modo interessate al cinematografo e i quotidiani cominciarono a riconoscere uno spazio autonomo e un interesse specifico alle imprese del settore; cosí come la consistenza del commercio cinematografico può essere indicativamente segnalata dall'inizio dei bollettini e dei periodici specializzati, nati spesso dalla trasformazione delle riviste dei caffé-concerti e dei fieraioli, per facilitare gli scambi di informazioni, di domande e di offerte di materiali, tra gli esercenti sparsi nelle varie regioni della penisola.
L'inizio del commercio cinematografico interno, che in parte venne a sostituire il rapporto diretto tra l'esercente e i produttori stranieri, avvenne infatti quando l'impresario-esercente cittadino si trovò a dover cambiare spesso, piú volte la settimana, la programmazione, per assicurare alla clientela i prodotti piú aggiornati proposti dal mercato, e non fu piú in grado di smaltire le pellicole accumulate nei propri magazzini semplicemente rivendendole di volta in volta ai colleghi o ai fieraioli residenti nella sua stessa zona. Da questa situazione nacque in un primo tempo la figura dell'esercente-commerciante, e poi quella del commerciante "puro" (che cominciò ad un certo momento ad alternare la vendita del film con il noleggio): entrambi condizionati nella loro attività dall'esistenza di un numero sufficientemente alto di sale e salette in attività, da raggiungere appunto in tutta Italia con bollettini e periodici a ciò destinati.

Prendendo per valido lo schema che ho cercato di delineare, in base alle rilevazioni ancora incomplete effettuate sulla stampa dell'epoca, sembra che questa trasformazione strutturale - che segnò poi l'avvio dell'industria cinematografica anche nel settore della produzione (perché esercizio, noleggio e produzione sono tra loro strettamente collegati da una naturale convergenza di interessi) -, iniziata tra il 1904 e il 1905, sia giunta a compimento non prima degli anni 1907-1908.
Sono abbastanza concordi, sotto questo aspetto, i dati desumibili dalle riviste e dai quotidiani. Sulla napoletana «Il Café-Chantant», per esempio - settimanale particolarmente sensibile e attento alle

manifestazioni dello spettacolo cinematografico, in cui pare fosse direttamente coinvolto il direttore, Francesco Razzi [43] - una apposita rubrica per i "Cinematografi" di tutta Italia iniziò con il n. 9 dell'8 maggio 1905 [44]: ma fino al 1907 le vere e proprie sale di proiezione elencate erano una minoranza rispetto a imprese commerciali che si limitavano a offrire materiali e film in vendita [45]. Il settimanale napoletano «Il Tirso», per alcuni mesi del 1905, forní ai lettori un resoconto delle programmazioni cinematografiche a Roma: ma considerava soltanto tre locali (il "Radium", il "Moderno" e l' "Edison"): l'anno successivo il periodico si disinteressò dell'argomento. Soltanto del "Radium" e del "Moderno" si occupava «La Tribuna» di Roma, dal gennaio del 1907. Tra i primi quotidiani che fornirono regolari notizie sugli spettacoli cinematografici ci fu anche «La Gazzetta di Torino», che dal febbraio del 1908 diede notizie quasi esclusivamente delle programmazioni del "Cinematografo della Borsa". Una rubrica "Cinematografi", riservata alle sale di proiezione di Catania, cominciò su «Il Café-côncerto» (bollettino catanese) nel maggio del 1907. Un'altra fonte interessante è la «Guida Commerciale ed Amministrativa» dell'Editrice Paravia, che, per Torino, riportò per la prima volta i "cinematografi" nella edizione 1907 (per il 1906): ma l'elenco si orientò decisamente sulle sale di proiezione solo nell'edizione del 1909 (per il 1908). Sono poi del 1907 tutti i primi periodici italiani specializzati: «Il Cinematografo» di Roma (n. 1: 27 marzo); «La Rivista Fono-cinematografica» di Milano (n. 1: 8 aprile); «Il Cinematografo» di Napoli (n. 1: 4 agosto); «La Lanterna» di Napoli (n. 1: 22 settembre). Concordano con queste indicazioni i dati [46] sugli introiti derivati allo Stato e agli enti locali dalle tasse sugli spettacoli cinematografici. Tali introiti furono di 3.900 lire nel 1907 e di 17.000 lire nel 1908: con un improvviso, significativo aumento superiore al 400%. Nel 1909 la situazione risultava già stabilizzata, con un introito di 17.200 lire.

Cercherò a questo punto di tracciare un sintetico bilancio critico

[43] Razzi era proprietario di una "Agenzia generale concerti e circhi", che utilizzò per una azione di coordinamento, di appoggio e di mediazione tra alcuni commercianti attivi negli anni 1905-1906: un certo Bonfigli (che dall'Egitto passò a lavorare a Roma, dove possedeva una non meglio precisata "Sala Pichetti"); Mario Moretti (con il "Cinematografo Edison"); e G. Berna (che a Verona amministrava il "Reale Cinematografo 'The New Sun' ").
[44] Vi comparivano solo il Cinematografo "Moderno" di Roma e i "Cinematografi Bonfigli" («Apparecchi contro incendio - Macchine automatiche di ultima novità - repertorio senza pari - films a colori delle più importanti manifatture del Mondo. Sede principale Roma, scrivere F. Bonfigli, p.r. Cairo, agente esclusivo per l'Italia e per l'estero, F. Razzi»).
[45] Tra il 1905 e il 1906, i soli veri cinematografi, confermati tali da altre fonti, sono: il "Moderno", l' "Olympia" e forse il "Cinematografo Franco-Italiano" a Roma, il "Città di Milano" a Milano, il "Cinematografo Artistico" a Pisa (1905), a cui si aggiunsero nel 1906 il "Bernini" e l' "Edison" a Roma, la "Sala Elgé" a Napoli, il "Cinematografo Stella d'Italia" a Vercelli.
[46] Forniti da Giovanni Nicotra in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 147, 4 marzo 1911, p. 6.

delle notizie oggi disponibili sulle prime sale sorte in Italia nelle principali città: anche se si tratta di notizie che, alla luce dei motivi di perplessità sopra accennati (che spesso esse vengono a confermare), mantengono un carattere relativo, un valore puramente sintomatico.

Torino

A Torino sembra che all'inizio del '900 fossero aperti due cinematografi affiliati ai Lumière, di cui si continuavano a proiettare i primi brevissimi film: gli affari andavano tanto male che i proprietari furono costretti a chiudere. Uno di questi locali fu rilevato da un laureato in fisica stancatosi di fare l'impiegato di banca, Roberto Omegna (1876-1948), il quale, associato all'amico Domenico Cazzulino (o Cazzalino), aprí un cinematografo "Edison" (in via Firenze) [47]. Recatosi a Parigi, Omegna comprò alcuni brevi film di Pathé, Gaumont, Méliès, Lumière, scelti «in modo che fossero montabili assieme per ottenere dei film di 150-200 metri» [48]. Lo stesso Omegna, in una intervista [49], spiegò che egli rimaneggiava i film comprati mediante il montaggio. «Per esempio aggiunsi all'*Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat* due innamorati che si salutavano e abbracciavano. Annunciavo al pubblico i film con grandi cartelli dove promettevo "centomila" e "duecentomila" fotografie. Fu un successo. (...) Le proiezioni duravano sei mesi». Sempre a Torino, dai programmi cinematografici presentati durante l'Esposizione d'Arte Decorativa del 1902 nacque una piccola sala «in via Roma, nei sotterranei della Galleria Nazionale» [50]. Non abbiamo altre notizie sulle sale aperte a Torino fino all'elenco pubblicato per la prima volta dalla già citata «Guida Paravia» nel 1907 (per il 1906). Anche Maria Adriana Prolo, che pure dedica particolare attenzione a quanto avveniva nel cinema a Torino, offre un primo elenco di sale solo per il 1907 [51].
Per entrambi questi elenchi restano incertezze sulla vera natura dell'attività svolta da ciascuno di questi "cinematografi": e anche il confronto dei relativi indirizzi aiuta solo in parte, dato che in vari casi si è accertato che imprese commerciali per la vendita preesi-

[47] Queste notizie si basano sull'articolo di Fernando Cerchio: *Il pioniere Omegna*, in «Cinema», Roma, n. 92, 25 aprile 1940, pp. 270-271; e su *L'ultima intervista con Omegna*, a cura di M. V., in «Cinema», n.s., Milano, n. 4, 15 dicembre 1948, p. 111. Secondo M. A. Prolo («Storia del cinema muto italiano», cit., p. 21), l' "Edison" si trovava invece in "via Firenze" ed era di proprietà di un fratello di Omegna.
[48] Fernando Cerchio: *Il pioniere Omegna*, cit., p. 270.
[49] M.V. (a cura di): *L'ultima intervista con Omegna*, cit.
[50] Mario Gromo: *Ascesa del cinema subalpino*, in «Scenario», Roma, n. 6, giugno 1933, p. 297.
[51] M.A. Prolo: «Storia» cit., p. 100, nota 23.

La locandina della settima settimana di proiezioni all'ex-ospizio della Carità, in via Po, 33, a Torino (da «Torino, come eravamo», supplemento de «La Stampa», 20 gennaio 1978).

Via Po, 33 — CINEMATOGRAFO-LUMIÈRE — Via Po, 33

Tutti i giorni
Sedute SERALI *dalle ore* **20** *alle* **23**

Giovedì e giorni festivi
Sedute DIURNE *dalle ore* **14** *alle* **18**

Ingresso cent. 50 — Militari di bassa forza e ragazzi metà prezzo

---

7° PROGRAMMA di PROJEZIONI

dal 20 al 26 Dicembre 1896:

1. Sfilata di Fanteria
   Piazza dell'Indipendenza — Roma
2. Le LL. MM. il Re e la Regina
   al R. Castello di Monza
3. Uscita del Corteo Reale
   dal Quirinale — Roma
4. Dimostrazione popolare alle LL. AA. i Principi sposi
   al Pantheon - Roma
5. Macchiette Torinesi
   Piazza Carlo Felice - Torino
6. Macchiette Torinesi
   Via Roma - Torino
7. Foro Romano
8. Fontana di Trevi — Roma
9. La Bohemienne dei Bébés
   all'Istituto Monti-Alby di Torino
10. La danza Serpentina
   del Trewer di Londra

Torino, 1896 - Tip. Ditta G. Robiola

stevano all'apertura e alla gestione, da parte di queste stesse imprese, di sale di proiezioni [52]. E' comunque probabile che nel 1906 i veri cinematografi fossero almeno tre, dei nove elencati dalla «Guida Paravia» (il "Madrid" in via Nizza, di Menotti Cattaneo; il "Marconi", in via Cernaia, che l'anno seguente si chiamerà "Ireos"; e quello indicato come "Società Italiana Cinematofono", in via Roma, allo stesso indirizzo di quello che l'anno successivo si chiamerà "Cinematografo della Borsa"). Naturalmente a Torino ci saranno stati anche altri luoghi di spettacolo (sale o baracche che fossero), non elencati dalla Guida. Non sembra, comunque, che a Torino, almeno fino al 1906, l'esercizio fosse cosí sviluppato come generalmente fino ad oggi si è ritenuto.

Roma

Sulle prime sale a Roma esistono notizie discordanti e imprecise sull' "Olimpia" come sul "Moderno", che furono certamente i primi veri locali sorti nella capitale. Per quanto riguarda l' "Olympia" (o "Olimpia", come si comincierà piú italianamente a scrivere in quegli anni), ritengo ormai accertata l'esistenza a Roma di due locali con la stessa denominazione, entrambi di proprietà di Cruciani: il primo, noto caffé-concerto situato in via in Lucina e come tale in attività anche oltre il 1905, quando la proprietà da Cruciani passò ai fratelli Marino; il secondo, localizzato nel quartiere di Trastevere, in piazza S. Apollonia, nacque piú tardi, probabilmente dalla trasformazione di un caffé-concerto rionale dedicato a "Gioacchino Belli" (piccolo locale, dove abbiamo notizia di una esibizione di Fregoli nel 1890): ed è quest'ultimo locale che, per la prima volta nel dicembre del 1905, compare nella rubrica "Cinematografi" de «Il Café-Chantant». Secondo Mario Corsi [53], nel 1901 l' "Olimpia" di via in Lucina era stato preso in affitto da Topi e Cristofari [54] per farne sede di regolari proiezioni cinematografiche, iniziate con i

[52] Le incertezze sono particolarmente rilevanti per Ditte come la "Società Generale Italiana del Cinematografo", "Quinterio e C.", "Salone Colosseo"; "Cazzalino e Siccardi" (in via Firenze, 3) potrebbe anche indicare il sopravvissuto "Edison" aperto da Omegna e Cazzulino proprio in via Firenze; ma nell'elenco della Prolo del 1907 non c'è traccia di sale ubicate a questo indirizzo.

[53] Mario Corsi: *Giubileo di un decano del cinema*, in «Scenario», cit. La versione di Corsi venne ripresa anche da Vinicio Arnaldi («Cinema, arte del nostro tempo», Milano, "La Prora", 1939), che localizzava però l' "Olimpia" in piazza Venezia.

[54] Gli stessi a cui abbiamo accennato nel capitolo precedente, e che probabilmente erano poi diventato dei fieraioli. Secondo Corsi (art. cit.), infatti, Ezio e Arturo Cristofari organizzarono con Topi proiezioni in piazza a Orvieto nel 1901, in occasione dell'inaugurazione dell'impianto della luce elettrica. Tra l'altro proiettarono in quella occasione il film di Lumière *L'arrivée d'un train en gare*, sincronizzato con bizzarri e rumorosi strumenti a percussione manovrati da un compare. «Ci volle del bello e del buono per convincere una parte del pubblico che quelle proiezioni non costituivano alcun pericolo, e per persuaderlo ad assistere alla continuazione dello spettacolo».

film di Fregoli: Corsi fornisce anche altri particolari sui metodi con cui Cristofari pubblicizzava in tutta Roma queste proiezioni. E' possibile che l' "Olimpia" in questione fosse in realtà il secondo e che l'iniziativa del Cristofari e del Topi avvenisse qualche anno piú tardi; oppure che si trattasse delle normali proiezioni tenute nel primo "Olympia" a chiusura di spettacolo: proiezioni che però, come abbiamo visto nel capitolo precedente, erano gestite dal fotografo Felicetti. La data piú probabile per l'apertura del vero e proprio "Cinematografo Olimpia" è, mi sembra, quella desumibile dalle riviste dell'epoca, e in particolare da «Il Tirso», in cui le prime notizie di questo locale risalgono all'agosto del 1904 [55]. Si trattava, in ogni caso, dell'adattamento agli spettacoli cinematografici di un locale prima destinato ad altri usi. Piú importante appare perciò la data della fondazione a Roma del cinematografo "Moderno" (al n. 61 di piazza Esedra, detta anche "piazza delle Terme"), che sarebbe stato il primo in muratura sorto appositamente per il cinema. L'inizativa - secondo alcuni storici - partì nel 1901 da Filoteo Alberini, che sarebbe venuto a Roma da Firenze, dopo aver aperto nello stesso anno nella città toscana la "Sala Edison" [56]. Queste notizie sembrano però prive di reale fondamento. Per l'apertura del "Moderno" è piú probabile la data del 1904, preferita da altri storici. Del resto, sulla stampa dell'epoca, le prime notizie del "Moderno" si incontrano solo nel maggio di quell'anno [57]. Mentre per quanto riguarda l'apertura a Firenze dell' "Edison" (in piazza Vittorio Emanuele), fonti posteriori [58], senza peraltro precisarne la data, l'attri-

[55] Il cronista de «Il Tirso» (n. 12, 31 agosto 1904), che si firma "Capitan Spavento", nella rubrica "Teatri di Roma" afferma che cinematografi come quello dell'Olimpia «destano nausea e riso ad un tempo coi loro spettacoli per adulti».

[56] Sul 1901 come data di fondazione dei due cinematografi, a Firenze e a Roma, ad opera di Filoteo Alberini, si trovano concordi M. A. Prolo («Storia», cit., p. 20), F. S[avio] (voce *Alberini, Filoteo*, in «Enciclopedia dello Spettacolo», vol. I, Roma, Le Maschere, 1954) e An. C[amilleri] (voce *Esercizio*, in «Enciclopedia dello Spettacolo», vol. IV, Roma, Le Maschere, 1957).

[57] La fonte è ancora la rivista napoletana «Il Tirso», che nel suo primo numero (12 maggio 1904) riporta in quarta pagina il seguente annuncio pubblicitario: «Cinematografo Moderno - Compagnia americana - *I Bracconieri - L'arrivo di Loubet a Roma*». Resta per ora sibillina l'indicazione "compagnia americana" (che potrebbe forse anche significare una provenienza d'oltre Oceano dei primi finanziamenti di cui evidentemente disponeva Alberini). Ai primi mesi del 1904 per la inaugurazione del "Moderno" fanno riferimento: Francesco Soro («Splendori e miserie del cinema», Milano, Consalvo, 1935, p. 36), Eugenio Ferdinando Palmieri («Vecchio cinema italiano», Venezia, Zanetti, 1940, p. 12), Nino Frank («Cinéma dell'arte», Paris, Ed. André Bonne, 1951, p. 10), R. Ch[iti] (voce *Alberini, Filoteo*, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», vol. I, Roma, Bianco e Nero, 1958) e Mario Verdone (*Piccola storia della "Cines"*, in «Spettacolo romano», Roma, Ed. Golem, 1970, p. 203). Soro precisa anche che il "Moderno" misurava 20 metri ed era capace di 180 posti.

[58] Walfré: *Fra i Cinematografi Fiorentini*, in «Il Cinematografo», Firenze, n. 1, giugno 1909, pp. 5-6; da cui forse le analoghe notizie in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 73, 21 agosto 1909. Secondo F. Soro («Splendori e miserie del cinema», cit., p. 36), quella fondata da Alberini nel 1901 a Firenze era una «Sala per proiezioni fisse ed animate»: non quindi riservata al cinematografo.

buiscono a un "benemerito" cav. Remondini e precisano che questa sala rimase a lungo sola nella città toscana, fino all'apertura della "Sala Volta" (in via Brunelleschi) e poi del cinema "Excelsior" (che risulta attivo nel 1906).

Napoli

A Napoli la prima sala appositamente costruita per il cinema pare sia stata la "Sala Iride", aperta dal gestore di baracconi da fiera Menotti Cattaneo [59], il quale, al posto del secondo baraccone in via A. Poerio, inaugurò il 25 settembre 1901 un edificio costruito su progetto dell'ing. Alfonso Ferretti e con un aiuto finanziario (30.000 lire) del Banco di Santo Spirito [60]. Secondo le precise informazioni fornite da Vittorio Paliotti ed Enzo Gràno [61], a Napoli, ai primi del '900, sulla scia del successo riscosso dall'Iride, «moltissimi baracconi si trasformarono da sedi di teatri vernacoli, in salette di proiezione, o anche, nella migliore delle ipotesi, offrivano oltre all'abituale spettacolo dei pupi (...), un paio di minuti di proiezione. Diretto concorrente della "Sala Iride", perché apriva i suoi battenti proprio in via Alessandro Poerio, fu l' "Arena Olimpia", che Adolfo Narciso descrive come "una specie di tramite fra il casotto e il teatro cui una fila di palchi loggione e le graziose poltrone conferivano una toilette spigliata"» [62]. Per gli stessi autori, sorsero in seguito a Napoli: nel 1903 il "Volturno" e il "Troncone", in corso Garibaldi [63]; nel 1905 la "Sala Elgé", anch'essa dei fratelli Troncone, e il Teatro "Partenope"; nel 1906 il Teatro "Mercadante" in via Foria [64]

[59] Per le prime attività cinematografiche di Menotti Cattaneo, cfr. il paragrafo su Napoli nel capitolo precedente.

[60] E' questo il primo caso noto di un istituto bancario direttamente coinvolto in una attività cinematografica.

[61] Gli autori di «Napoli nel cinema» (cit.) ebbero accesso agli archivi della famiglia Troncone, dai quali sembra che abbiano attinto molte notizie di prima mano.

[62] V. Paliotti, E. Grano: «Napoli nel cinema», cit., p. 37. Pare però che il locale di varietà "Arena Olimpia", abituale ritrovo della malavita napoletana, sia stato aperto nel 1905, e non nel 1901 come ritengono i due autori citati: ma forse si tratta di un caso di omonimia. L'elenco cronologico delle sale napoletane è riportato da Paliotti e Grano a p. 38, in nota.

[63] Quest'ultimo appartenente allo stesso Roberto Troncone che, come abbiamo visto, si era impegnato già prima del '900 in attività produttive e in proiezioni al "Salone Margherita"».

[64] Il "Partenope" e il "Mercadante" erano due teatri di una certa importanza: il primo, che nel 1896 aveva visto il debutto di Eduardo Scarpetta, prese poi il nome di "Cavour"; mentre il secondo, sorto nel 1892 dopo il restauro del vecchio "Teatro del Fondo", era attivo nel teatro lirico e di prosa (nel 1904 vi si diede la "prima" de *Il figlio di Iorio* di Scarpetta; e il teatro fu attivo anche negli anni successivi): solo nel 1911 si ha notizia certa di una trasformazione del Mercadante in sala cinematografica. E' quindi probabile che i due cinematografi avessero in comune con i teatri solo i nomi: ma il sospetto di una identità (e quindi di una attività cinematografica molto marginale) resta, soprattutto per il primo, che nel 1907 non risulta più esistente.

TEATRO NUOVO - BERGAMO

Rappresentazioni continuate del

Cinematograph "UNIVERSAL"

di A. CANCIANI

Cambiamento di programma 3 volte la settimana

Il più simpatico ed elegante ritrovo

ORARIO: GIORNI FERIALI dalle ore 19 alle ore 23
GIORNI FESTIVI dalle 14 alle 23

PROGRAMMA

di MERCOLEDI' 12 e GIOVEDI' 13 corrente

Parte Prima

L'OCCHIO di TEODORO

Comica

Parte Seconda

IN INDIA e LA RACCOLTA DELLE BANANE

[illegible] costumi — Splendida cinematografia dal vero con [illegible]
India. — Istruttiva, interessantissima

Parte Terza

IL DELITTO D'UN MEDICO

Dramma

[illegible]

Immenso successo

BEONCELLI SULLE ALPI

Comica finale

PREZZI D'INGRESSO

Primi Posti (Galleria) Cent. 40 - Secondi Posti - a sedere (Platea) C. 20

Tutte le Domeniche e Lunedì GRANDIOSI MATINEES con nuovi sensazionali programmi.

Una locandina del "Cinematograph Universal" al Teatro Nuovo di Bergamo, negli anni 1908-1909 (dal «Giornale di Bergamo»).

e il cinematografo "Moderno" in via Guglielmo Sanfelice (aperto per iniziativa dei fratelli Adolfo e Alfredo Costa) [65].

Bergamo, Varese, Udine

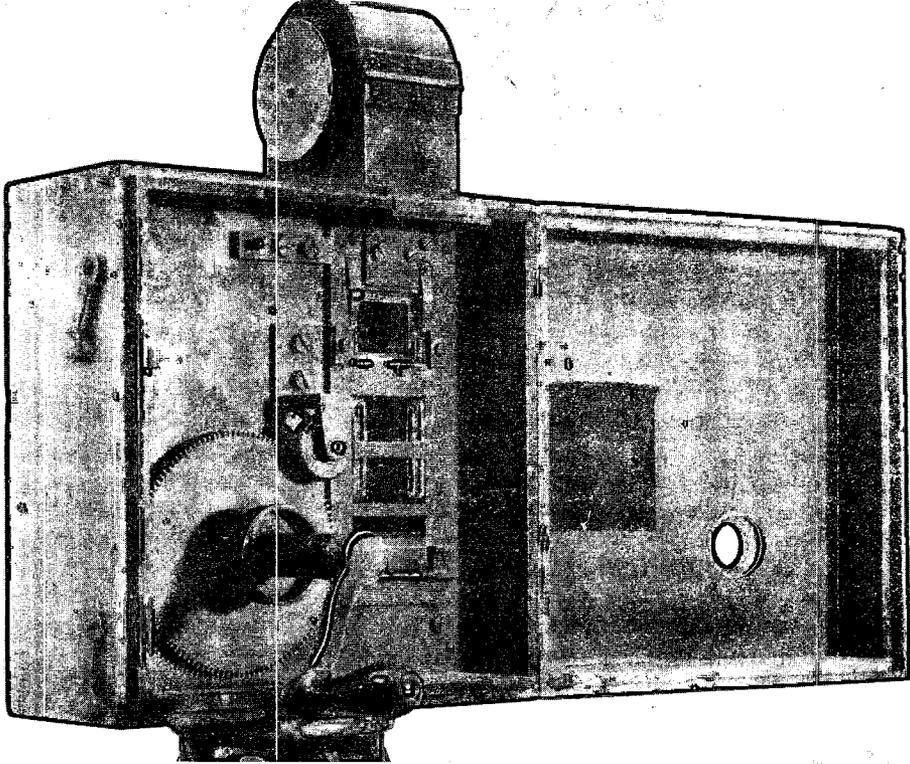
Questo lento, difficoltoso sviluppo dell'esercizio italiano è confermato dalle notizie di quello che avveniva in tre provincie del Nord, che già in precedenza mi sono servite da campione: Bergamo, Varese e Udine [66]. Bergamo, vicina a Milano, in una delle zone di piú avanzato sviluppo economico e industriale, era piú disponibile ad adeguarsi, sia pure con qualche ritardo, alla nuova moda del cinematografo. Come ci informa ancora Comuzio, a Bergamo, accanto agli spettacoli foranei si cominciarono a organizzare proiezioni saltuarie in un vero teatro, il Teatro "Nuovo", sede di spettacoli di prosa, di varietà e circensi, tra il 1904 e 1905. Ma erano proiezioni ancora promosse da ambulanti (come Pettini, Marcenaro, Zamperla, i Roatto) e gli spettacoli prendevano il nome dai singoli impresari. Si doveva arrivare al 1908 perché altri teatri si "compromettessero" con il cinematografo [67]. La prima modesta sala appositamente costruita per il cinema fu il "Salone Radium", aperto per iniziativa di Pilade Frattini il 6 maggio 1909.
A Varese per trovare il primo cinema stabile «bisognò arrivare verso il 1908, o giù di lí», informa Luigi Caglio. Mentre a Udine fu il già citato ambulante Luigi Roatto di Venezia ad aprire il primo "salone cinematografico", l' "Edison" di via Belloni (non si sa però in quale data, e se si trattasse di un locale appositamente costruito), al quale nel 1908 si affiancavano altri due locali stabili: il "Volta" e il "Bios".
Circa le altre città italiane, posso solo ripetere con M.A. Prolo [68] che sappiamo ancora poco: «pare che a Bologna il primo sia stato il "Marconi"; a Catania s'impiantò il primo, il "Moderno Lumière" solo nel 1905».

I dati finora raccolti sembrano confermare quindi l'ipotesi che sol-

[65] Questa cronologia delle sale napoletane non corrisponde né a quella fornita da Silvio Pappalardi (*I primi cinema napoletani*, in «Cinema», Roma, n. 66, 25 marzo 1939, p. 195), che dopo la sala Recanati cita «il Marconi in piazza Cavour»; né a quella stabilita da Orazio Gavioli (*Quattro film per quattro soldi*, in «La Fiera del Cinema», Roma, n. 9, settembre 1960, p. 34), che al Cattaneo (1897) fa seguire nel 1898 la Sala Volta e nel 1899 il Morgana, il Mercadante e il Carlo III.
[66] Le fonti sono ancora il saggio di E. Comuzio, e gli articoli di Mario Quargnolo e Luigi Caglio citati alla nota 24.
[67] In aprile il piú importante teatro bergamasco, il "Donizzetti", ospitò regolari proiezioni nel foyer, sotto l'etichetta "Cinematografo Centrale" o anche "Cinematografo Permanente"; in maggio il Teatro della Società divenne il "Cinematografo Excelsior" (appartenente alla Società Industria Cinematografi di Milano); e infine il teatro lirico "Rubini", inaugurato nel novembre del 1907, dall'agosto dell'anno successivo ospitò le proiezioni del "Grandioso Cinematografo Parlante" "Roosevelt American Cinematograph".
[68] «Storia», cit., p. 20.

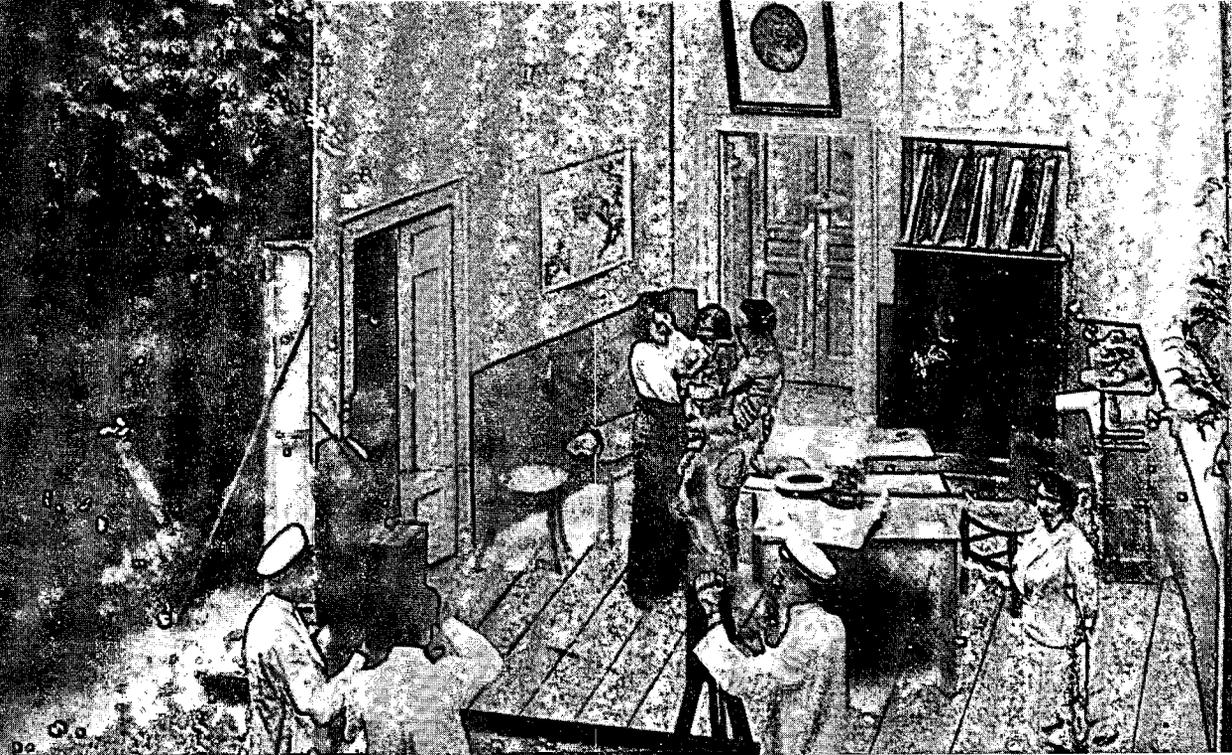
tanto nel 1907 si abbia in Italia un consistente sviluppo dell'esercizio, almeno nelle grandi città [69]: secondo Maria A. Prolo [70], nel 1907 le sale torinesi sono «circa una dozzina, non contando quelle della periferia», mentre per Napoli ne elenca sedici. Dai controlli sulle riviste dell'epoca, alla fine del 1907 risultavano in attività 19 cinematografi a Roma (di cui almeno sei con caffé-concerto), sette a Bologna, venti a Napoli, quattro a Venezia, cinque a Catania e soltanto due a Milano.
Sono dati con ogni probabilità molto lacunosi: ma che non valgono comunque a giustificare l'opinione corrente di un rilevante svi-

[69] E' anche l'opinione di Jean Mitry («Histoire du cinéma», vol. I, cit., p. 202), secondo il quale in Italia «les salles se multiplièrent vers 1907, mais seulement dans les grandes villes. Florence comptait 4 petits cinémas, Rome, Milan, Turin 6 ou 7». Giovanni Papini, nell'articolo pubblicato su «La Stampa» di Torino il 18 maggio 1907 (citato da M.A. Prolo: «Storia» cit., p. 27), afferma che «da pochissimo tempo, in ogni grossa città d'Italia, assistiamo ad una quasi miracolosa moltiplicazione di cinematografi. Nella sola città di cui si sappia il numero preciso, in Firenze, ve ne sono già dodici, vale a dire uno per ogni diciottomila abitanti». E' una ulteriore conferma della relatività di tutti questi dati.
[70] «Storia», cit., pp. 30 e 100, note 23 e 24. La «Guida Paravia» elenca per Torino 11 "cinematografi" nel 1907 e 18 nel 1908 e nel 1909.

Un altro pioniere napoletano. Mario Recanati (da V. Paliotti ed E. Grano: «Napoli nel cinema», cit.).

L'interno del "Cinématographe Lumière" (Museo del Centro Sperimentale).

luppo dell'esercizio italiano nei primi anni del secolo, anticipato rispetto a quello degli altri Paesi europei e di vari anni precedente all'avvio industriale della produzione [71]. Sembra viceversa che la diffusione degli impianti fissi abbia avuto da noi uno sviluppo assai simile a quello rilevato in quegli stessi anni per la Francia; dove peraltro esso era rallentato dalle stesse remore socioeconomiche che, aggravate, esistevano anche in Italia, e che il Sadoul [72] individua nella netta prevalenza del sistema rurale e nell'arretratezza dell'industrializzazione. Negli stessi Stati Uniti l'esercizio non si sviluppò prima del 1905 [73]. Solo l'Inghilterra sembra che sia stata in questo campo all'avanguardia, favorita da una maggiore concentrazione urbana.

Abbiamo poi accertato che la prima spinta per lo sviluppo dell'esercizio in Italia partí da Napoli, dove prima che altrove il cinematografo trovò numerose le sue sedi stabili e un largo successo presso il pubblico. A Napoli del resto sorse la maggior parte delle prime riviste specializzate, e la città fu all'avanguardia anche nel-

[71] E' una opinione, in maggiore o minore misura, condivisa da M.A. Prolo, Roberto Paolella, Giovanni Calendoli, Georges Sadoul e Libero Bizzarri. Secondo M.A. Prolo («Storia», cit., p. 26), che è la fonte principale per questo tipo di notizie, alla fine del 1907 in Italia c'erano già piú di 500 "cinematografi importanti", con un introito annuo di 18 milioni di lire.
[72] «Histoire générale du cinéma», vol. II, cit., pp. 403-404.
[73] G. Sadoul rileva che nel 1902 negli Stati Uniti esistevano al massimo tre dozzine di sale fisse; l'esercizio si sviluppò rapidamente a partire dal novembre del 1905.

Si gira un film della Partenope di Napoli nel 1908 (da V. Paliotti ed E. Grano: «Napoli nel cinema», cit.).

l'altro settore cinematografico, i cui sviluppi erano strettamente legati a quelli dell'esercizio: il settore del commercio e del noleggio.

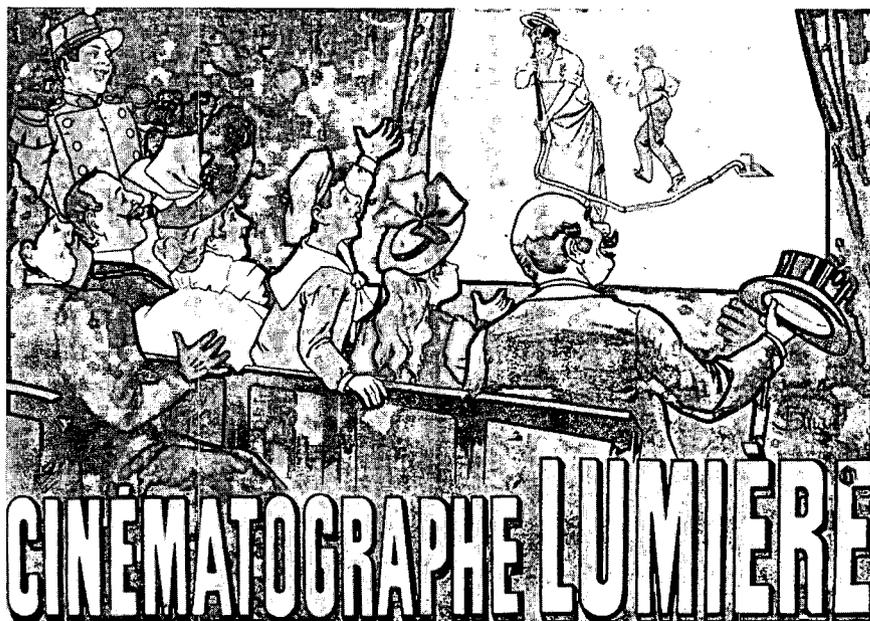
Gli inizi del commercio

Uno dei pionieri in questo campo fu infatti il fortunato esercente napoletano Mario Recanati, che fin dal 1897 fondò e diresse una impresa di "forniture cinematografiche". «Assoldò un gruppo di commessi viaggiatori e mandò a diffondere il cinema in tutti i centri dell'Italia Meridionale» [74]. In effetti quasi tutti i primi commercianti italiani venivano dal settore dell'esercizio o erano comunque cointeressati alle programmazioni di qualche sala. Da notare che in questi primi anni essi non si occupavano solo o soprattutto di film, quanto di macchine e di tutti gli accessori che servivano alle proiezioni. E furono certo anche i loro commerci a rendere possibile in Italia l'espansione dell'esercizio. Anche nel settore del commercio, agli inizi si trattò di iniziative individuali: poi, quando gli affari cominciarono a prosperare, nacquero le ditte, le imprese, le società, con ramificazioni in tutta Italia. Lo sviluppo del commercio seguì le sorti dell'esercizio. Pare che quella di Recanati sia rimasta, almeno per qualche anno, l'iniziativa di un pioniere, destinata a mantenersi in un ambito limitato, finché i principali clienti dei "Cinematografi"

[74] V. Paliotti, E. Grano «Napoli nel cinema», cit., p. 24. Negli annunci pubblicitari pubblicati sulle riviste intorno al 1910, la Ditta Recanati esibiva come anno di fondazione addirittura il 1896.

restarono i caffé-concerti e gli ambulanti delle fiere. Il vero moltiplicarsi delle imprese si registrò, anche in questo settore, intorno al 1906-1907. E fu allora che il centro propulsore, nel commercio come nell'esercizio, si spostò da Napoli a Milano.
Sulla fisionomia, sulle attività e sulle vicende di queste imprese commerciali, negli anni antecedenti il 1908, si sa molto poco. Possiamo per il momento limitarci a questi pochi accenni, e ai dati incompleti ma significativi, pubblicati qui in appendice.
Fu probabilmente intorno al 1905 che, accanto al sistema della vendita diretta cominciò a farsi strada, in alcune zone, l'uso del noleggio delle pellicole e dell'affitto dei macchinari. Non sembra tuttavia che l'adozione in via esclusiva, in Francia, da parte della Pathé-Frères (nel luglio del 1907), del sistema del noleggio affidato al monopolio di cinque società satelliti, abbia determinato in Italia una spinta molto rilevante verso questa pratica commerciale. Negli anni successivi, sarà anzi una particolarità tutta italiana la pacifica coesistenza, protrattasi fino al 1912 e oltre, dei sistemi del noleggio e della vendita dei film [75]. E fu probabilmente una coesistenza benefica, perché essa ostacolò l'affermarsi in Italia di quelle tendenze monopolistiche che, con l'avvento dell'impero Pathé, frenarono in Francia la libertà di iniziativa e di concorrenza e, quindi, anche lo sviluppo stesso del cinema, già prima del 1910.

[75] L'uso della vendita rimase a lungo generalizzato soprattutto per i film che avevano già esaurito il circuito delle prime visioni nelle grandi città e che venivano riproposti dai commercianti a prezzi differenziati secondo l'anzianità e le condizioni delle copie.

Ancora un manifesto del "Cinématographe Lumière": sullo schermo, *L'arroseur arrosé*.

NOLEGGIATORI E DISTRIBUTORI ATTIVI ENTRO IL 1910

Per contribuire a precisare il panorama, i tempi e i meccanismi del noleggio e della distribuzione nel primo cinema italiano, ho ritenuto utile raccogliere e offrire agli studiosi tutte le notizie fino ad oggi disponibili sulle principali ditte che, secondo le riviste dell'epoca, risultavano attive tra gli inizi del secolo e il 1910.
La data che segue il nome di ciascuna ditta indica quella in cui per la prima volta si è trovata notizia dell'esistenza e della attività della ditta in questione: il che naturalmente non esclude che in vari casi la ditta fosse attiva anche in anni precedenti. Per tutte le ditte considerate, si forniscono le notizie essenziali fino a tutto il 1912, restando il piú possibile aderenti alla terminologia allora in voga.
Il 1911 e il 1912 sono due anni fondamentali per l'organizzazione del noleggio e dell'esercizio in Italia: perché è allora che si riscontra una piú marcata diffusione del sistema del noleggio (che continua però a essere praticato assieme alla vendita delle copie) e perché si determina proprio in quegli anni una netta differenziazione tra i noleggiatori e i venditori da un lato e dall'altro i concessionari-rappresentanti, legati all'attività di determinate Case di produzione o ai diritti di esclusiva su singoli film (i primi lungometraggi italiani e stranieri, la cui programmazione cominciava nello stesso periodo a rivoluzionare anche criteri e prezzi dell'esercizio). Le esclusività su singoli film sono state registrate soprattutto per gli anni 1910-1911, dato che nel 1912 questo sistema di distribuzione venne adottato in maniera piú generalizzata e sistematica.
Avendo considerato le ditte attive entro il 1910, mancano in questa rassegna alcuni importanti noleggiatori e distributori (come le ditte dell'avvocato G. Barattolo e la S.P.E.C. di Roma, Pittaluga & Tassoni di Genova, Vay & Hubert di Milano, ecc.) i quali, secondo la documentazione disponibile, sono risultati in attività in questo settore soltanto dopo il 1910. (a.b.)

The Anglo-Italian Commerce Company, Genova/Milano (1896)

1896: ottobre: la ditta presenta a Udine, al teatro Minerva, un programma Edison (forse con il Vitascope).
dicembre: vende fonografi, cinematografi, film e cinetoscopi.
1903: risulta aver sede a Milano, e commercia anche in film.
1908: risulta aver sede a Genova, e commercia soltanto in apparecchi da proiezione.

Ettore Bazzoni, Milano (1910)

1910: tiene in deposito, noleggia e vende film e macchinari. Offre 50.000 metri di pellicola.
1911: continua l'attività.

Ruggero Bernardino & C.o, Trieste (1910)

1910: settembre: concessionario della Pathé-Frères per Trieste, Istria, Dalmazia, Friuli, Trentino e Fiume.

ottobre: assume l'esclusività per Emilia, Lombardia, Piemonte, Veneto, Liguria, Marche, Umbria, Canton Ticino, Trento e Trieste del lungometraggio *I miserabili* (Vitagraph).
novembre: acquista la proprietà della Mondial Films (v.) che diventa la sua succursale milanese.

1911: fino a ottobre, è ancora concessionario della Pathé-Frères. Risulta proprietario del Teatro Minerva di Udine, che alterna il cinema con la lirica. Ottiene la sub-concessione per la distribuzione del film *La Bastiglia* (Vitagraph). Vende e noleggia.
novembre: rinuncia alla concessione della Pathé-Frères.

1912: si specializza in esclusività di lungometraggi di Case Italiane ed estere.
ottobre: è proprietario a Milano del cinematografo Kursaal Triestino.

G. Bertino, Genova (1909)

1909: proprietario del Cinematografo Moderno di Genova (inaugurato nel 1903), afferma di aver introdotto a Genova l'industria cinematografica.
ottobre: noleggia in Liguria i film della Pathé-Frères.

1911: gennaio: vende e noleggia film e impianti. È proprietario anche del Cinematografo Moderno di Novi Ligure.

1912: aprile: ottiene dalla ditta Piana, Flores & C.i di Torino (v.) l'esclusività per la Liguria del lungometraggio *La vita intima dei Reali d'Italia*.

F. Bietenholz, Torino (1909)

1909: è agente generale per la vendita della Vesuvio Film di Napoli e della francese Le Lion.

1910: aggiunge la rappresentanza delle pellicole vergini Austin Edwards Ltd. di Warwick (Inghilterra).

1911: è ancora rappresentante della Vesuvio Film e della Austin Edwards. Assume rappresentanti regionali: Giovanni Monza (v.) per Roma e Napoli; Edmondo Petrini (v.) per Lombardia, Piemonte e Liguria.

1912: gennaio: assume la proprietà e l'amministrazione della Vesuvio Film.
agosto: trasforma la ditta in società in nome collettivo "Bietenholz & Bosio", associandosi con Edoardo Bosio (che assume la direzione della Vesuvio Film).

The Bioscope, Napoli (1909)

1909: società diretta da Luigi Depascale, proprietaria di cinematografi a Napoli. Ha una succursale presso il cinematografo Mondiale. Compra e vende materiali, film e macchinari. Rifornisce sale a Napoli e nel meridione.

Antonio Bonetti, Milano (1907)

1907: viene costituita la società anonima.

1908: la società ha un capitale di L. 500.000 (aumentabile a 2 milioni) ed è proprietaria di vari cinematografi a Milano (Centrale, Brera, ecc.). E' concessionaria esclusiva per l'Italia della francese Eclipse, dell'inglese Urban Trading Co. e della Radios.
La ditta diventa "Società Anonima Cinematografi", di cui Bonetti è consigliere delegato.
1910: il capitale sociale viene aumentato a L. 700.000.
1912: ottobre: A. Bonetti è eletto presidente della Associazione Cinematografisti Italiani, che riunisce proprietari ed esercenti di tutta Italia.

Menotti Cattaneo, Napoli (1907)

1907: Cattaneo aveva fondato a Napoli nel 1901 la sala Iride; nel 1907 aveva aggiunto un'altra sala (il Cattaneo Centrale) a Napoli, due a Torino (il Cattaneo e il Madrid, a cui nel 1908 si aggiunse il Mondial), due a Bologna (il Cattaneo e il Marconi) e una a Bari (la Sala Iride, in società con Mario Sortino). Amministratore della ditta è Alessandro Manselli, programmatore è Patrizio Costalunga. Direttore della succursale bolognese è il fratello di Menotti, Guglielmo Cattaneo; mentre la succursale torinese è diretta da Edmondo Petrini. Oltre ai propri locali, fornisce film e apparecchi a varie sale dell'Italia meridionale. É probabilmente il promotore e il finanziatore del settimanale napoletano «La Lanterna» (diretto da Alessandro Pappalardi) che comincia a uscire in settembre. Continua l'attività anche negli anni successivi.

1909: nella succursale torinese collaborano con Cattaneo e Petrini il nipote del primo, Michele Costalunga, e Alfredo Martinelli; segretario è Luigi Flores.
aprile: Martinelli esce dalla succursale torinese.
maggio: nella direzione della succursale torinese a Petrini (che si mette in proprio – v.) subentra Michele Costalunga. La ditta mette in vendita lo Stereo Cinema e i rullini per proiettori Cattaneo, su brevetti esclusivi; offre, oltre ai film, impianti cinematografici completi.
giugno: la ditta fa un contratto di esclusività con la Pathé-Frères.
1910: novembre: cede la proprietà del Marconi di Bologna.
1911: vende e noleggia. In giugno acquista una nuova sala a Milano (il Trianon Palace).

A. A. Cavallaro & C., Torino (1910)

1910: è "studio tecnico industriale". Noleggia film di tutto il mondo e impianti completi.

Cine Films, Torino (1908)

1908: agosto: viene costituita come società anonima per l'esercizio di cinematografi (è proprietaria dei cinematografi della Borsa di Torino e di Bologna) e caffé-concerti e per acquisto, vendita e noleggio di film, per iniziativa di Domenico Cazzulino (amministratore delegato e direttore del Cinematografo della Borsa di Torino). Capitale sociale: L. 300.000. Continua l'attività anche negli anni successivi.

1911: febbraio: Cazzulino si dimette dalla società e dal Cinematografo della Borsa. Come amministratore delegato gli succede il presidente, cav. Carlo Tinossi. Cazzulino assume in proprio l'esclusività per Piemonte, Liguria ed Emilia de *L'Inferno* della Milano Films.
ottobre: Cazzulino rientra nella società e al Cinematografo della Borsa.

Cinema Tiber, Roma (1910)

1910: settembre: compra e vende film e apparecchi.

Cinematografi Riuniti, Napoli (1907)

1907: la società è costituita dai proprietari del Salon Parisien e del Salon de la Gaité di Napoli, ed è diretta da Leonardo Ruggeri. Inizia attività di compra-vendita di film e di produzione.
1908: dicembre: pubblica listini di film in vendita sulla «Lux» (offre 100.000 metri di pellicole). A Leonardo Ruggeri succede Adolfo Costa (proprietario anche del cinematografo Moderno). Continua l'attività di produzione.
1910: compra e vende film. Fa parte della società anche Antonio Cavaliere.
1911: continua l'attività.

Cinematografo Lumière-Salone Edison, La Spezia (1908)

1908: gennaio: noleggia e vende film in Liguria.

Cinema Unione, Roma (1909)

1909: dicembre: è società in nome collettivo, nata dalla fusione della Roma Cinema Unione con la napoletana Quita, Monza e C. Ha un capitale "rilevante" e due sedi, una a Roma e una a Napoli. Rappresenta per tutta l'Italia le case di produzione A. Croce e C., Itala e Ambrosio; per tutta Italia meno Milano e Torino: SAFFI-Luca Comerio, A.M. Cristoffanini, le francesi Eclipse, Radios e l'inglese Urban; per tutta Italia la Théâtre Film (Parigi); per tutta Italia meno la Lombardia: la Lux (Parigi) e altre minori.
1910: settembre: è direttore della ditta Giovanni Monza (v.). Della società fa parte anche Virginia Testa, che partecipa con un capitale di 50.000 lire. Alle sedi di Roma e Napoli si aggiunge una succursale a Torino, diretta dal rag. Giovanni Francesconi. Ha rappresentanze per l'Italia meridionale di Ambrosio, Itala, Eclipse, Urban, Radios, Raleigh et Robert, Warwick, ecc.
ottobre: la direzione concede eccezionalmente un doppio stipendio a tutti gli impiegati.
dicembre: viene diffusa la notizia che la società sarebbe alla guida di un tentativo di trust nel noleggio nel Nord Italia analogo a quello tentato nel Centro-Sud dalla SIGLA di Lombardo (v.).
1911: all'inizio dell'anno Giovanni Monza si mette in proprio e la società di fatto cessa l'attività. Giovanni Francesconi, insieme con un altro impiegato, Alberto Fracassini, passa alle dipendenze dell'avv. Barattolo, che sta iniziando l'attività nel settore; la Testa promuove contro i due ex-impiegati un procedimento civile e penale, che nel 1913 coinvolgerà anche l'avv. Barattolo.

Compagnia Cinematografica Internazionale Milano, Milano (1908)

1908: aprile: costituita dalla ditta Frezzini, Conte Porro e C. per vendita e noleggio di film.

Paolo Coppi, Pisa (1910)

1910: settembre: è Stabilimento Industriale Cinematografico. Vende e noleggia con catalogo settimanale. Ha rappresentanze di varie ditte italiane ed estere e depositi a Firenze, Torino e Bologna.

Guido Corti, Milano (1910)

1910: agosto: è rappresentante per l'Italia della tedesca Bavaria Film.
settembre: rappresenta a Milano la Pathé-Frères (attività che continua almeno fino al giugno 1912).
ottobre: aggiunge la rappresentanza della Cines per Lombardia e Veneto (che continua anche nel 1911 e nel 1912).

1911: novembre: rappresenta a Milano la Pathé-Frères.

1912: marzo: è nominato sub-concessionario Cines per Lombardia, Veneto e Austria italiana (concessionaria è diventata la SAPIC di Giulio Massoni).

Maria Gasperini Caserini gira *L'adultera* all'Ambrosio nel 1911 (da M. A. Prolo: «Storia del cinema muto italiano», Milano, Poligono, 1951).

1912: dicembre: la ditta è diventata "Guido Corti & C.": vende e noleggia.

Luigi Corti, Milano (1910)

1910: settembre: svolge attività di noleggiatore di film (anche negli anni successivi).
1912: agosto: assume l'agenzia per la Lombardia della ditta Mazzitelli e Pizzi di Napoli.

Ezio Cristofari, Roma (1909)

1909: dicembre: Cristofari, pioniere dell'esercizio a Roma fin dal 1897 e proprietario del Cinematografo Reale, risulta titolare di una ditta di noleggio e vendita di film e di materiali. Rappresenta per l'Italia la francese Le Lion (probabilmente cedutagli da F. Bietenholz - v.).
1912: dicembre: probabilmente Cristofari partecipa all'attività della nuova Casa romana per vendita e noleggio di film Fratelli Cristofari.

Armando Maria Cristoffanini, Genova (1907)

1907: novembre: è agente esclusivo per l'Italia della danese Nordisk Film (lo sarà fino al 1911) e della Hispano Film di Barcellona.
1908: oltre alla Nordisk, rappresenta anche l'inglese Warwick e altre Case minori di Londra. Inizia attività di produzione di attualità.
1910: ottobre: riprende l'attività dopo un periodo di stasi.
1911: gennaio: ottenuta la protezione della legge sul diritto d'autore per il lungometraggio della Nordisk *La tratta delle bianche*, passa la concessione a Pasquale Carrino di Genova, che lo distribuisce attraverso una rete di sub-concessionari.
1912: gennaio: avvia la produzione di un cine-giornale settimanale: *La Rivista Cinematografica d'Italia*, che esce fino a giugno. Rappresenta in Italia varie case estere (Lubin, Brooklyn, Biograph, Kalem, Majestic, Reliance, Svea Films, Warwick, ecc.). Ha come sub-concessionario per Piemonte e Liguria F. Tassoni di Genova.
1912: continua a rappresentare l'Eclair.
maggio: assume anche la rappresentanza dell'americana Broncho Films Co.
luglio: diventa concessionario esclusivo anche dell'inglese Urban. Tutte le settimane offre tre programmi esclusivi completi con film americani, inglesi e svedesi.

Luigi Del Grosso, Milano (1908)

1908: dicembre: è rappresentante generale per Italia, Canton Ticino e Malta della francese Eclair (lo sarà fino al 1912 e oltre).
1911: diventa proprietario di cinema a Milano (apre con Modesto Del Sole, Mario Ferrari e Romolo Galimberti il Cinematografo Franco-Americano e con M. Ferrari il grande Cinematografo Loreto). Fa pubblicità redazionale per l'Eclair su «La Vita Cinematografica» di Torino.

Del Sole, Ferrari e C., Milano (1909)

1909: novembre: costituzione della ditta.

1910: rappresenta in Italia la Vitagraph, e poi anche l'Eclair. Si limita alla vendita. Acquista dalla francese SCAGL i diritti di distribuzione del lungometraggio *I miserabili* (Vitagraph), diritti che per il Nord Italia cede alla Mondial Film (v.).

1911: rappresenta ancora la Vitagraph. Ottiene la sub-concessione per l'Italia settentrionale dei film con Asta Nielsen (di cui ha la rappresentanza generale la Vay & Hubert) e per Lombardia, Emilia, Marche e Veneto dei lungometraggi *La tratta delle bianche* (Nordisk) e *Lancillotto dei Malatesta* (Vitagraph). Mario Ferrari risulta comproprietario (con Luigi Del Grosso) del cinema Loreto a Milano. Ottiene la concessione per l'Italia de *La Bastiglia* (Vitagraph), che distribuisce attraverso sub-concessioni.
novembre: dopo il ritiro di Modesto Del Sole, la ditta diventa "Mario Ferrari e C.".

1912: ottiene la concessione del lungometraggio *L'ammaliatrice* (Vitagraph) e di altri film.
maggio: è concessionario esclusivo per Italia, Canton Ticino, Trento, Egitto e Romania della americana Vitagraph. In Egitto ha una agenzia che rappresenta Case italiane ed estere.

Eclair, Milano (1908)

1908: è rappresentata in Italia, Canton Ticino e Malta da Luigi Del Grosso di Milano (v.).

1912: novembre: la Casa ha, oltre alla succursale di Milano, una succursale a Roma (diretta da Mario Coscia) e agenzie a Firenze, Bologna e Venezia.

Edison Cinematografo, Roma (1908)

1908: proprietario è Domenico Balmas, che ha anche altre sale a Roma: noleggia pellicole e macchine.

Pietro Fé & C., Firenze (1909)

1909: novembre: la ditta, evidentemente attiva anche in anni precedenti, viene riaperta ed è attiva nella compra-vendita e nel noleggio. «Fornirà programmi di prima, seconda, terza e quarta passata soltanto, avendo stabilito di vendere le film usate 30 giorni dopo la data della loro programmazione».

1910: continua l'attività.

Filma, Genova (1908)

1908: costituita (forse) in settembre, la ditta si occupa di noleggio e di compra-vendita di film.

Film Italiana, Torino (1908)

1908: risulta di proprietà dell'ing. Carlo Frascari & C. E' agenzia generale per la vendita in Italia di film italiani e stranieri. E' concessionaria esclusiva per l'Italia della Carlo Rossi e C. (da gennaio; poi Itala) e della Lux, con rappresentanti a Genova (U. Paolo Zigliara), Milano (Riccardo Namias - v.) e Italia Centro-meridionale (Gustavo Lombardo - v.).

1909: gennaio: aggiunge la rappresentanza delle Case francesi Compagnie des Cinématographes e Le Lion, mentre rinuncia alla Lux.
marzo: l'Itala ritira la concessione per passare alla vendita diretta. La Casa cessa l'attività (e probabilmente la rappresentanza della Le Lion passa a F. Bietenholz - v.).

Films Continental, Torino (1908)

1908: proprietario è Ambrosio Nocetti. La ditta nasce probabilmente dalla trasformazione della ditta Ambrosio Nocetti (v.). Vende e commercia film.

Films Emilia, Bologna (1909)

1909: è società per l'industria cinematografica (noleggio e vendita).
1910: pubblica listini di film in vendita su «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica» di Napoli (cosí nel 1911).
1912: noleggia, compra e vende film.

Florentia Film, Torino (1910)

1910: novembre: è fondata da Attilio Ceccherini, già direttore della Società Italiana Cinematografi (v.) e della Torino-Films (v.), da cui si era ritirato «per motivi di amor proprio». Ceccherini ha l'appoggio di una «forte ditta estera» ed è coadiuvato da Ettore Colombo. Interviene poi un accordo tra Ceccherini, Ghersi e Reposi (Ceccherini muore il 17 dicembre). La ditta vende e noleggia film e cinematografi. Ha succursali a Livorno, Genova e Bologna. Colombo ne è il segretario.
1911: marzo: la gestione della ditta è assunta da E. Colombo e Furlani, con la collaborazione di Vittorio Ghersi. La sede ha lo stesso indirizzo di Frieda Klug (v.). Assume l'esclusiva per Piemonte e Liguria de *La Tratta delle bianche* (Nordisk).
dicembre: proprietario risulta Ettore Colombo. La ditta è concessionaria per il Piemonte de *La caduta di Troia* (Itala Film); poi cede l'esclusiva per Piemonte e Liguria di tutti i film distribuiti a Colombo e Furlani.
1912: continua a vendere e a noleggiare. All'inizio dell'anno distribuisce in Piemonte, Liguria, Emilia e Toscana la Psiche Film (Albano). Fa un contratto con l'avv. Radogna (v.) di Roma per la sub-concessione per Piemonte e Liguria delle Case di produzione Mono-film, le Film d'Art, Les Films des Auteurs, Société Delac & C. Assume l'esclusività per Piemonte e Liguria del film *La gloriosa battaglia di Sidi-Said* (Comerio).
agosto: Colombo assume l'agenzia per Piemonte e Liguria della ditta Mazzitelli e Pizzi di Napoli, concessionaria per l'Italia della Nordisk danese.

Furlan & Salomoni, Firenze (1910)

1910: impresa di noleggio, proprietaria di due cinematografi a Firenze. Ha succursali a Roma e a Napoli. Sette programmi completi ogni settimana.
ottobre: è concessionaria esclusiva per l'Italia centro-meridionale

della francese Le Film d'Art (concessione che passerà poi alla S.I.G.L.A. di G. Lombardo - v.).
1911: continua l'attività di noleggio. Assume l'agenzia per la Toscana della S.I.G.L.A. di Gustavo Lombardo (v.).

Romolo Galimberti, Milano (1908)

1908: è proprietario del cinema Aurora a Milano. Noleggia, acquista e vende anche impianti completi. Pubblica elenchi di film in vendita su «La Cine-Fono».

L. Gaumont, Milano (1909)

1909: marzo: è attiva come succursale della Casa francese, con deposito di film.
dicembre: la succursale italiana della Casa francese è diretta da Luigi Andreoni. Ha agenzie a Genova e a Bologna. Vende e noleggia. Concessionario per la vendita nel Veneto è il signor Sebelin di Venezia. Viene invece licenziato il viaggiatore Roberto Radogna, che si metterà in proprio (v.).
1910: gennaio: inizia il noleggio su vasta scala.
1911: gennaio: affida il noleggio dei propri film, per Italia Centrale, Meridionale e Isole, alla SIGLA di Lombardo (v.). Nel proprio listino ha anche qualche film italiano.
settembre: apre succursali a Roma e a Napoli. Assume l'esclusività dell'americana Vitagraph per l'Italia Centrale.
1912: aprile: noleggia 3.000 metri di novità ogni settimana.
maggio: ha una filiale a Trieste, dalla quale si dimette il direttore, E. Giovannini.
settembre: apre una filiale a Roma. Adotta in via esclusiva il sistema del noleggio diretto, rinunciando alla vendita.

Ideal-Photo Cinema, Napoli (1908)

1908: dicembre: proprietario della ditta è Gabriele D'Ovidio, che già nel 1907 era proprietario di quattro cinematografi napoletani, e faceva funzionare al Teatro Mercadante di piazza Cavour un "Cinematografo Gigante". Vende e noleggia film, fornisce spettacoli e macchinari a sale di Napoli e Salerno.
1909: giugno: fornisce programmi anche al Salone Margherita, caffé-concerto da poco trasformato in cinematografo (e diretto, per conto della ditta di D'Ovidio, da A. Pappalardo).
E' attiva anche negli anni successivi.

L'Industrielle, Torino (1909)

1909: è costituita all'inizio dell'anno per il noleggio (rifornisce anche il nuovo Cinematografo delle Famiglie). Socio comproprietario è Ernesto Rossi (che se ne va all'inizio del 1910).
1910: luglio: è Casa di attrezzi cinematografici; vende e noleggia film e impianti completi. E' filiale torinese della ditta Marzetto, Baronetto & Co. di Bologna (v.).
1911: ha in catalogo anche "sincronismi e film cantati".
1912: noleggia film della Pathé-Frères; vende e noleggia film "cantati".

Frieda Klug, Torino (1910)

1910: gennaio: viene inviata a New York per dirigere una nuova agenzia della ditta A. Schultze e V. Calcina di Torino. E' collaboratrice di periodici specializzati americani (tra cui il «Moving Picture News»).
luglio: dopo il fallimento della Schultze e Calcina, torna in Italia.
ottobre: ha acquistato la rappresentanza per l'Italia dell'Unitas (Torino), della Helios (Velletri) e della francese Lux (solo per la vendita).

1911: è collegata per Toscana e Meridione con l'avv. Barattolo e per la Lombardia con Luigi Marone (v.). Aggiunge la rappresentanza per l'Italia della Pharos Film (fino a settembre), dell'Excelsior, della Nestor, della Leto e della Psiche. Ha come sub-agente per l'Italia centro-meridionale la ditta Magliulo, Monza e Borrelli di Napoli. Assume il monopolio esclusivo per l'Italia del film *La principessa Cartouche*.
dicembre: è nominata direttrice dell'ufficio torinese della National Film Distributing Co. (New York).

1912: rappresenta la Psiche-Film per tutto il mondo. Assume la rappresentanza della Volsca-Film (Torino).
la ditta è diretta dal sig. Rota e amministrata dal rag. Giovanni Seyta.
luglio: rinuncia alla rappresentanza della Lux.
agosto: assume la concessione per la vendita dei film della Casa tedesca Eiko-Film.
settembre: inaugura nuovi uffici in Galleria Nazionale.

Pubblicità di Frieda Klug (da «La Vita Cinematografica», Torino, 1911).

"LUX"

PELLICOLE STRAORDINARIE PER APRILE

Domandate Bollettini a

FRIEDA KLUG

Rappresentante Generale per l'Italia

GALLERIA NAZIONALE — Ingresso D - Mezzanino — TORINO

Per FIRENZE - ROMA - NAPOLI

rivolgersi Avv.to GIUSEPPE BARATTOLO

Via Torino, 112 - ROMA

Ercole L'Eltore, Roma (1908)

1908: è "studio tecnico cinematografico", per la vendita e il noleggio di film. Già due anni prima L'Eltore era proprietario di una sala di proiezione (l'Alcazar).
1909: aprile: la ditta è divenuta "Ercole L'Eltore e C." e si presenta come «la piú antica e importante ditta del genere con succursali in tutte le città d'Italia». Noleggia e vende anche "scene fono-cinematografiche". E' proprietaria anche di un cinematografo a Foggia e fornisce programmi a varie sale del Centro-Sud.
1910: settembre: adotta una tariffa unica di noleggio per tutti i film.
1911: aprile: ha succursali a Bari, Ancona e Napoli. Noleggia e vende film e apparecchi.
giugno: viene rilevata dalla ditta Salsi (v.) di Napoli e assume la denominazione "Anonima Italiana di Cinematografia", con sede a Napoli e agenzia a Roma. L'Eltore rimane alla direzione tecnica della ditta, che ha un capitale sociale di L. 150.000. Amministratore delegato è Attilio Filippone.
1912: ottobre: è in grado di offrire «quattro grandiose esclusività alla settimana, scelte tra le migliori», oltre a un assortimento di film a cortometraggio.

Ligure-Films, Savona (1909)

1909: settembre: assume la rappresentanza per Liguria e Piemonte della Pathé-Frères. Direttore della ditta è Felice Reposi.
1910: vende, noleggia e ha rappresentanze. Si fonde con la Torino-Films (v.), diventando Ligure-Torino Film Riunite, con sede a Tori-

Pubblicità della Ligure Film di Savona (da «La Vita Cinematografica», Torino, 1911).

Ligure Film
SAVONA - Via Pia, 46

Succursali: **Torino - Genova - Livorno**
Lugano - Malta

Telefono interc. 49 Telegr. Film-Savona

Commercio delle films di produzione mondiale
Compra-vendita noleggio

Concessionari esclusivi per il **Piemonte** e **Liguria** delle Riviste Cinematografiche dell'Esposiz. di Roma 1911

no. E' società in nome collettivo per compra-vendita e noleggio. Ha sede a Torino e succursale a Savona. Proprietari risultano Vittorio Ghersi e Felice Reposi.

1911: all'inizio dell'anno la società si scioglie e torna a ricostituirsi la Ligure-Films, con sede a Savona e succursali a Torino, Genova, Livorno, Lugano e Malta. E' proprietà dei fratelli Felice e Alberto Reposi*. Dirige la sede genovese G.B. Pratis (che in ottobre è sostituito da Olivieri).
aprile: ha la sub-concessione per la Liguria delle Case rappresentate in Italia dall'avv. G. Barattolo di Roma. Assume la concessione per Piemonte e Liguria delle *Riviste cinematografiche* dell'Esposizione di Roma e del lungometraggio *La Bastiglia* (Vitagraph).

1912: marzo: apre una succursale a Torino. Per l'alto Piemonte ha come filiale la Monarca Film Cinema di Fossano. Assume l'esclusività per Piemonte e Liguria del film *Nel mondo della... Mezzaluna* (Helios).
dicembre: compra, vende e noleggia film. Ha agenzie a Savona, Genova e Torino.

Gustavo Lombardo, Napoli (1908)

1908: gennaio: è rappresentante per l'Italia centro-meridionale della Film Italiana (v.) di Torino.
dicembre: fonda e dirige il mensile «Lux» (poi settimanale).

1909: rappresenta per Napoli e provincie meridionali le Case Gaumont ed Eclair di Parigi, SAFFI-Luca Comerio, A. Croce, Itala Film, Aquila Film, Latium Film, Vitagraph e il noleggiatore di Torino A. Schultze. Lombardo annuncia di aver stipulato contratti di esclusività con i commediografi napoletani Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo per la riduzione cinematografica delle loro opere.

1910: ha uffici a Roma e a Napoli. E' nominato rappresentante della Milano Films per Lazio e meridione.
3 dicembre: costituisce a Napoli la S.I.G.L.A. (Società Italiana Gustavo Lombardo Anonima) con capitale sociale di L. 300.000 (aumentabile a L. 500.000) «per accentrare a sé il noleggio di films di tutte le Case per l'Italia meridionale e centrale, ed evitare cosí che molti piccoli speculatori continuino con mezzi non sempre corretti, ad avvilire e deprezzare la produzione cinematografica». Lombardo è amministratore della nuova società, assieme all'avv. Eugenio Messara. Il segretario di Lombardo, Domenico Borrelli, si dimette.

1911: gennaio: la S.I.G.L.A. apre una filiale a Roma e nomina propri agenti Video Carelli & C. di Ancona (per Marche, Umbria e Abruzzo), Lorenzo Milella di Bari (per Puglie), Raffaello Lucarelli di Palermo (per Sicilia), Arturo Said di Malta (per Malta) e Furlan & Salomoni, Firenze (v.) (per Toscana).
febbraio: ottiene la rappresentanza per Italia, Trieste, Malta ed Egitto della Milano Films, della francese Le Film d'Art e dell'ameri-

* Le fonti dell'epoca citano però anche Attilio Reposi (che muore nel novembre 1912) e Adolfo Reposi (che dirige la ditta nel 1913).

Pubblicità della Ditta napoletana di Gustavo Lombardo, con ufficio anche a Roma (da «Lux» settimanale, Napoli, n. 69, 30 ottobre 1910).

cana Edison; per l'Italia centro-meridionale e isole dell'Itala di Torino, delle francesi Eclair e Gaumont e dell'americana Vitagraph. Assume l'esclusività mondiale per la distribuzione de *l'Inferno* (Milano Films).
aprile: una assemblea straordinaria della società decide l'emissione di 500 obbligazioni da L. 100 e la nomina di un solo consigliere delegato (al posto di due).
15 agosto: la Milano Films ritira la concessione alla S.I.G.L.A. per riprendere la vendita diretta. La S.I.G.L.A. viene posta in liquidazione.

1912: agosto: Lombardo apre una filiale a Milano, diretta da Corrado De Simone.
ottobre: Lombardo è proprietario di un nuovo cinema a Roma, il Roma-Palace.

Fratelli Marchese, Venezia (1909)

1909: vende e affitta film e macchinari. E' collegata con la ditta Oreste Marchese & C.i di Napoli (v.).

Oreste Marchese & C.i, Napoli (1909)

1909: noleggia e vende film e macchinari. Per la vendita è collegata con la ditta Fratelli Marchese di Venezia. Rifornisce varie sale di Napoli.

1910: ottobre: si costituisce in società in accomandita semplice; direttore resta il rag. Oreste Marchese.

1911: maggio: la ditta si trasferisce in nuova sede (ci sono nuovi apporti di capitale) e assume la denominazione "Industria Cinematografica Partenopea".
giugno: risulta di proprietà della signora Cristina Orsini Giordano; assume la concessione esclusiva per Italia Meridionale, Sicilia, Malta e Svizzera de *La Bastiglia* (Vitagraph). Noleggia film.

1912: dicembre: è ancora attiva.

Luigi Marone, Milano (1909)

1909: E' condirettore de «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica» di Napoli. E' concessionario per la vendita dei film della Sicula Film di Palermo.

1910: novembre: è rappresentante per la Lombardia della Milano Films, e per l'Italia di una casa svedese minore e della J. Debrie (Parigi). Vende anche macchinari francesi. Ottiene da Frieda Klug (v.) rappresentanze della Lux, della Helios (Velletri), della Pharos e di altre Case.

1911: lascia la rivista «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica» e diventa direttore della filiale milanese de «La Vita Cinematografica» di Torino. In società con il figlio fonda una "Agenzia Cinematografica Internazionale", che offre ai cinematografi "diapositive", "Buona sera" e "Arrivederci". E' concessionario per Italia e Svizzera della Casa svedese S.B. Per la vendita di film d'occasione si appoggia alla ditta G. Protti e C. di Milano (v).

E' nominato direttore della nuova Casa di produzione Aprutium Film di Teramo. In società con il figlio costituisce una società S.A.F.F.I. (Stabilimento Artistico Fabbrica Films Italiana) per la produzione.

1912: è concessionario esclusivo per l'Italia della Kinofa di Praga e della Vindobona-Film di Vienna. Negli ultimi mesi dell'anno è concessionario esclusivo per tutto il mondo del film *Nell'ora estrema* (Psiche-Film). Assume la sub-agenzia della Agenzia Italiana Film "Criterion" di Torino.

Ettore Marzetto e C.o, Bologna (1909)

1909: marzo: è società in accomandita semplice per la vendita e il noleggio.
maggio: entra nella società Luigi Franzoni e il socio Giovanni Baronetto aumenta la propria quota di partecipazione.
maggio: la ditta assume la denominazione "Marzetto, Baronetto & C.i". E. Marzetto rimane alla direzione.
settembre: è concessionaria per l'Emilia della Pathé-Frères; vende e noleggia lo "Schermo Alveolare Ganzini".

1910: ha filiali a Firenze, Genova, Roma, Torino, Trieste, Verona, Milano.
luglio: noleggia e vende film e materiali; ha la rappresentanza esclusiva per l'Italia delle Case: Continental Films Co. (Copenaghen), Unitas (Torino), The Hepworth Man. Co. (Londra), Pasquali e Tempo (Torino), Aquila (Torino).
agosto: assume la rappresentanza della americana Imp.
settembre: rappresenta per tutta l'Italia la Bavaria-Film tedesca, la Independents Moving Pictures Co. (New York), la Société Française des Auteurs, l'Aquila Film (Torino), la Fotorama (Copenaghen), la Nordisk Film Co. (Copenaghen), la Rex (New York), la Crystal Film (Londra), l'Iris (Barcellona), l'Empire (Londra), Sol e Photoradia (Parigi).
luglio: ha una filiale torinese, l'Industrielle (v.)

1911: è concessionaria dell'Aquila Film (Torino), della Bavaria Film e dell'americana Rex: «programmi composti di varie marche e perciò maggiormente accetti al pubblico non ignorante; sincronismi perfettissimi e films sincronizzate in vendita e in noleggio».
maggio: è concessionaria per Italia e Trieste delle Case Indipendent Moving Picture (New York), Iris Film (Barcellona), Empire Film (Londra) e Aquila Film (Torino).
settembre: assume la rappresentanza per l'Italia della Nordisk di Copenaghen.
ottobre: assume l'esclusività per l'Italia del lungometraggio *Vittima dell'infedeltà* (Vitascope).

1912: è società in accomandita semplice: gerente Ettore Marzetto. Ha propri viaggiatori. Assume la rappresentanza generale per l'Italia della Centauro-Films (Torino).
luglio: apre un ufficio a Torino; Ettore Marzetto diventa gerente e direttore di una filiale bolognese della ditta Alfonso De Giglio (Torino-Copenaghen) per il commercio dei film; la ditta cede alla

De Giglio rappresentanza e concessione per tutta Italia delle Case da essa rappresentate, riservandosi solo il noleggio e la vendita di apparecchi. L'agente della ditta per il Lazio è Tuttli Spazzacampagna. La ditta perde una causa contro Arturo Catalano Gonzaga di Napoli (proprietario della Sala Roma) per una questione di esclusività relativa a un film della Nordisk.
settembre: nomina concessionari per Marche, Abruzzo, Umbria i fratelli Carelli di Ancona.
ottobre: viaggiatore della ditta è Attilio Reggiani (che ha sostituito Alfredo Scogli).

Mondial-Films, Milano (1909)

1909: la ditta è diretta da Totò (Salvatore) Berté, che era stato direttore di cinema a Messina, corrispondente della Pathé-Frères e quindi direttore della succursale milanese della ditta Mario Recanati (v.)
1910: ottobre: la ditta è acquistata dalla Ruggero Bernardino & C.o. (v.) di Trieste, ma Berté rimane alla direzione, per organizzare il noleggio su vasta scala. Ottiene dalla ditta Del Sole, Ferrari e C. (v.) i diritti di distribuzione de *I Miserabili* (Vitagraph) per Italia settentrionale, Marche, Umbria e Canton Ticino.
1911: marzo: cambia sede e si occupa anche di esportazione di film italiani all'estero. Ha un'agenzia a Trieste. Distribuisce in Liguria, Lombardia, Emilia, Marche, Abruzzo, Umbria e Veneto i film della Helios (Velletri).
Assume la sub-concessione per il Nord Italia del fim *La tratta delle bianche* (Nordisk), *La Gerusalemme liberata* (Cines), *Paradiso* e *Purgatorio* (Helios). E' concessionaria per Toscana e Piemonte dell'Itala e dell'Ambrosio. Si specializza poi in esclusività di film a lungo metraggio.
ottobre: noleggia una serie di lungometraggi, tra i quali: *La Bastiglia* (Vitagraph), *I miserabili* (Vitagraph), 2 film tedeschi con Asta Nielsen, il film del "match" di boxe Johnson-Jeffries e altri film della Helios e della Pathé.
estate: S. Berté annuncia un proprio film: *Pasquale Bruno, il bandito di Val di Demona*.
ottobre: nomina come proprio rappresentante per il Veneto Guglielmo Bonfiglioli di Venezia.
1912: ha agenzie a Udine (Teatro Minerva), Trieste e Milano. Distribuisce in esclusiva film Ambrosio, Helios, Latium, Pasquali, Nordisk, Messter, Vitagraph, Pharos, Eclair, ecc.
marzo: si specializza in esclusività di lungometraggi italiani e stranieri.
luglio: S. Bertè assume la direzione del cinema Kursaal Triestino di Milano (di proprietà della Ruggero Bernardino & C.o).

Mondial Theatre Cinematografo, Milano (1908)

1908: compra, vende e noleggia film «a prezzi d'impossibile concorrenza», e impianti completi per cinematografi. 100.000 metri disponibili.

Alfredo Montuori, Napoli (1908)

1908: attivo per il noleggio e la vendita tra dicembre 1908 e febbraio 1909.

Giovanni Monza, Napoli (1909)

1909: aprile: è agente per l'Italia meridionale delle Case Eclipse, Urban e Radios.
giugno: assume la rappresentanza per la vendita della Casa francese Georges Mendel.
1910: gennaio: Monza diventa direttore della Cinema Unione di Roma (v).
dicembre: rappresenta per Napoli e provincia l'Eclipse, la Radios, l'Urban e l'Ambrosio.
1911: gennaio: vende e noleggia. Ottiene la sub-concessione per Napoli e provincia della produzione Ambrosio.
aprile: ha la sub-concessione per l'Italia meridionale delle Case italiane e straniere rappresentate in Italia dall'avv. G. Barattolo di Roma. Monza entra a far parte del Consiglio di amministrazione dell'Ufficio teatrale Razzi di Napoli, società anonima che pubblica fra l'altro le riviste «Il Café-Chantant» e «La Cine-Fono e Rivista Fono-cinematografica».
giugno: ha la sub-concessione per l'Italia meridionale delle Case rappresentate in Italia da Marzetto, Baronetto & C.i (v.) di Bologna. Assume la rappresentanza per l'Italia centro-meridionale della Vesuvio Film.
Luglio: assume la rappresentanza per l'Italia della Film Barcellona e per Roma, Meridione e isole della Triton Film (Berlino).
agosto: aggiunge la rappresentanza per l'Italia meridionale delle ditte F. Bietenholz (v.) e Unitas (v.) di Torino.
settembre: si associa çon la ditta F. Magliulo e D. Borrelli per formare la nuova ditta "Magliulo, Monza & Borrelli", che mantiene le rappresentanze già acquisite.
ottobre: assume sub-agenzia per il Centro-Sud delle Case rappresentate da Frieda Klug (v.); ottiene dalla SPEC la concessione per l'Italia (escluse Toscana ed Emilia) del film *Pinocchio* (Cines), la concessione per l'Italia centro-meridionale (in associazione con Mario Coscia di Roma) del primo film con Asta Nielsen e la sub-concessione per l'Italia centro-meridionale della Mondial-Film (v.). Acquista l'esclusiva per l'Italia centro-meridionale del film *Il gran momento e Sogno nero* con Asta Nielsen e di altri lungometraggi.
1912: agosto: Domenico Borrelli va a dirigere una agenzia della ditta a Roma. Assume la sub-agenzia per Lazio, Italia meridionale e isole della Agenzia Italiana Film "Criterion" di Torino.

Mario Moretti, Napoli (1907)

1907: gennaio: Moretti, proprietario dei Cinematografi Edison di Napoli e di Roma, affitta film e macchinari.

Riccardo Namias, Milano (1908)

1908: è rappresentante per Milano della Film Italiana (v.).

1911: è rappresentante della Ambrosio Film di Torino.
aprile: ha la sub-concessione per la Lombardia delle Case italiane e straniere rappresentate in Italia dall'avv. G. Barattolo di Roma.
1912: gennaio: subentra all'avv. Barattolo come rappresentante esclusivo dell'Itala; è anche concessionario esclusivo per l'Italia dell'americana Bison.

Ambrosio Nocetti, Torino (1907)

1907: vende film.
1908: fonda la Films Continental (v).

Pathé-Frères, Milano (1907)

1907: apre l'agenzia generale di Milano (via Dante, 4).
1908: dicembre: direttore dell'agenzia di Milano è Gaston Dreyfuss (che subentra a M. Callard).
1909: febbraio: annuncia la generalizzazione del noleggio e la sospensione della vendita dei film. Organizza una rete di distributori regionali, attiva anche nel 1910 e nel 1911, per il noleggio: Lombardia: Pathé-Frères, Milano; Veneto: società U.N.I.C.A., Venezia; Emilia: Ugo Bassi, Bologna; Liguria: Vezio Santini, Genova; Piemonte: Dante Orlandini, Torino; Italia centro-meridionale e insulare: società V.E.L.F., Roma.
agosto: pur continuando a noleggiare, mette in vendita uno stock di pellicole nuove.
1910: settembre: a Milano la ditta è rappresentata da Guido Corti (v.).
1911: novembre: per il Veneto subentra il rag. Giovanni Rossetto di Venezia; per il Canton Ticino: Enrico Giannantonj di Chiasso.
1912: continua l'attività.
maggio: apre un ufficio a Trieste, diretto da Perucchini.

Edmondo Petrini, Torino (1908)

1908: è direttore dell'azienda di Menotti Cattaneo (v.) a Torino, proprietaria di tre cinematografi. Diventa sub-concessionario per il Piemonte della Eclair, della Théophile Pathé e dei noleggiatori G. Pettine (v.), Trevisan e C. e Protti e Tonini (v.) di Milano.
1909: maggio: Petrini si dimette dall'azienda di Cattaneo. E' rappresentante per Piemonte e Liguria della Milano Films e della Cines. Vende e noleggia.
1911: maggio: è agente per Lombardia, Piemonte e Liguria della Helios (Velletri).
settembre: assume la rappresentanza per l'Italia settentrionale della Vesuvio Film. E' agente della Cines per Piemonte e Liguria.
1912: rappresenta Case italiane e straniere per il solo Piemonte.
agosto: diventa sub-concessionario della SAPIC per la distribuzione della Cines.
dicembre: distribuisce film delle Case: Vesuvio, Comerio, Cines e Barcelona Films.

Giovanni Pettine, Milano (1908)

1908: rappresenta a Milano la Società Cinematografica Romana. Affer-

ma di essere stato il primo a introdurre il noleggio a Milano.
1909: agosto: pubblica listini di film in vendita su «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica» di Napoli (anche nel 1910).
1910: pubblica listini di film in vendita su «La Vita Cinematografica» e «la Cinematografia Italiana ed Estera» di Torino. Si presenta come «primaria e antica casa per la fornitura completa di cinematografi. Agenzie con deposito in varie città e all'estero. Nolo, vendita. Ditta raccomandata agli Oratori, Istituti e Scuole di educazione, per il vasto repertorio di soggetti morali e per la *modicità* di prezzi». Noleggio da L. 0,02 in piú per metro al giorno; vendita da L. 0,20 in piú. In settembre si trasferisce in nuova sede. Ottiene il Gran Diploma d'onore alla Esposizione Internazionale di Buenos Aires. Apre una succursale a Trieste, gestita da Salvatore Spina. Progetta di aprire una agenzia in Russia.
1911: ha una rete di rappresentanti regionali (a Napoli si appoggia alla ditta M. Falace e F. Forgione). Distribuisce film di varie Case e avvia anche una produzione propria (serie "Bellezze e ricordi d'Italia"). Assume l'esclusività per Emilia, Canton Ticino, Trento, Trieste e paesi italiani dell'Austria-Ungheria della *Gerusalemme liberata* (Cines), che pone sotto la tutela del diritto d'autore. Da allora si specializza in lungometraggi. E' proprietario dell'otturatore "Lux".
ottobre: proprietario e gerente della ditta risulta Giovannone. E' concessionaria de *La portatrice di pane* (Vesuvio) e di altri lungometraggi. Ha una agenzia a Napoli. Ha anche attività di produzione.
dicembre: è sub-concessionario per il Nord Italia della Mono-Film, della Film d'Art e della Société des Auteurs.
1912: è rappresentato in Piemonte da Ugo Tamagno & C. e nel Meridione da M. Falace e F. Forgione di Napoli. La sub-concessione delle Case Mono-Film, Le Film d'Art, Société des Auteurs passa alla Florentia Film (v.).
novembre: è rappresentato per Trieste, Istria, Dalmazia e Trentino dalla ditta S. Spina Successori.

Piana, Flores & C., Torino (1910)

1910: maggio: casa di noleggio, nata dalla fusione delle ditte Piana e Flores; vende anche stock di film e impianti completi.
novembre: si costituisce come società in accomandita semplice. I soci sono Giacomo Piana, Luigi Flores, Giovanni Favero, Alessandro Nottura, Carlo Mario, Carlo Piana, Luigi Cappello. Il capitale sociale è di L. 14.500. Soci gerenti: Giacomo Piana (che soggiorna però a Belgrado) e Luigi Flores. Ha un «reparto speciale di films morali per Parrocchie, Oratori, Collegi, Seminari».
1911: gennaio: noleggia e vende. Pubblica un listino di film in vendita su «La Cinematografia Italiana ed Estera». Si occupa soprattutto di impianti e macchinari.
ottobre: è comproprietaria esclusiva per Piemonte e Liguria del film *La portatrice di pane* (Vesuvio Film).
1912: vende e noleggia. Assume esclusività per Piemonte e Liguria dei

film *La vita intima dei Reali d'Italia, Nel paese delle tenebre* (Eclair), e per il solo Piemonte de *I misteri della psiche* (Itala) e de *L'Odissea* (Milano Films).
luglio: assume la sub-concessione per Piemonte e Liguria della Le Film d'Art e Société des Auteurs (concessionario è l'avv. Radogna di Roma).

G. Pianigiani e C.o, Firenze (1908)

1908: si definisce «Industria Internazionale Cinematografica» per compravendita e noleggio di film.

Protti e Tonini, Milano (1908)

1908: pubblica un catalogo di film in vendita su «La Cine-Fono»; a Milano ha la proprietà del cinematografo Marconi e della Sala Volta. Protti è membro del consiglio di amministrazione dell'U.N.I.C.A. (v.) di Venezia.
ottobre: si occupa anche del commercio di "automatici". Compie "tournées" con il cinema "Colossal View", dando spettacoli di tre ore (14 numeri, rinnovati tutte le sere) in vari teatri di Milano e della provincia.
1909: viene incaricata di impiantare un cinematografo in Vaticano. Appoggia un tentativo promosso dal noleggiatore Rigotti & C. (v.) per contrastare il Consorzio Pathé. Vende e noleggia. Ha la proprietà anche del cinema Carcano di Milano.
1910: diventa l'unica ditta fornitrice delle sale associate nella Federazione cattolica utenti cinematografici. Verso la fine dell'anno Tonini esce dalla ditta e a Gino Protti si associa «un altro socio facoltoso» non specificato. La ditta diventa "Gino Protti & C.o".
1911: assume la concessione per la Lombardia della Milano Films e per Lombardia, Veneto e Piemonte del film *La Gerusalemme liberata* (Cines). Assume come direttore Luciano Corti.
1912: assume l'esclusività per la Lombardia del film *Nel mondo della... Mezzaluna* (Helios).
agosto: la ditta viene acquistata da «un gruppo di capitalisti» non meglio precisato.

Roberto Radogna, Roma (1910)

1910: Radogna nel 1907 era stato fondatore e direttore della rivista «Il Cinematografo» di Roma e nel 1909 era un viaggiatore della Casa francese Gaumont. Nel 1910 si trasferisce a Torino e assume la rappresentanza per Emilia e Romagna della Milano Films.
1911: rientrato a Roma, è concessionario esclusivo per l'Italia delle Case Mono-film, Le Film d'Art, Société des Auteurs, Société Delac et C., Helios (Velletri).
1912: marzo: collaboratore della rivista torinese «La Vita Cinematografica», diventa direttore della rivista «Film».
aprile: assume come sub-concessionaria per Torino la Florentia Film (v.).
luglio: assume come sub-concessionaria per Piemonte e Liguria la ditta Piana, Flores & C. (v.).

Ditta MARIO RECANATI
Impresa di Forniture Cinematografiche
Fondata nel 1896 - Succursali in tutta Italia
Apparecchi - Films - Accessori - Fitto - Vendita
Impianti completi Cinematografici
Impianti elettrici fissi e provvisori-Motori e Dinamo
Prezzo ridottissimo
per fitto di spettacoli cinematografici
I principali Saloni Cinematografici di Napoli e d'Italia
sono forniti dalla nostra Ditta
TEATRO DI POSA = SVILUPPO FILMS
SCRIVERE PER INFORMAZIONI E CONTRATTI
AL NOSTRO INDIRIZZO:
Galleria Umberto I. - NAPOLI
Telefono intercomunale 18-96
Chiedere Catalogo gratuito - Nominare questa Rivista

Pubblicità di Mario Recanati (da «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 1911).

P. Raggio & *C.*, Genova (1908)

1908: luglio: è nominato rappresentante esclusivo per l'Italia della Casa G. Méliès di Parigi.

1910: settembre: è agente per la vendita in Italia, Trento e Trieste dei film della francese Lux. Vende anche pellicola vergine della Società Francese Industriale.

Mario Recanati, Napoli (1897)

1897: fonda una impresa di forniture cinematografiche «con commessi viaggiatori in tutta Italia». E' fondatore e proprietario (pare dal 1896 = v. pubblicità) della Sala Recanati. Vende apparecchi e film.

1908: gennaio: rifornisce anche il Japon's Cinematograph di Palermo. agosto: è impresa di forniture cinematografiche, con succursali in tutta Italia. Affitta e vende apparecchi, film e impianti completi. Ha anche "teatro di posa" e laboratorio di "sviluppo films".

1909: pubblica listini di film in vendita (anche su «Lux»). A Milano ha un'agenzia diretta da Salvatore Berté. Fornisce programmi a varie sale del Centro-Sud.

1911: aprile: ha già una filiale a Milano diretta da Giovanni Boggiani. dicembre: assume la sub-concessione per 'Italia meridionale e isole del film *Atavismo* (Eclair).

1912: marzo: è nominato sub-concessionario della SAPIC per la distribuzione dei film della Cines nel Lazio e nell'Italia meridionale.

Ludovico Rigotti & *C.o*, Milano (1908)

1908: ottobre: pubblica listini di film in vendita su «La Cine-Fono».

1909: con l'appoggio della ditta Protti & Tonini (v.), cerca di organizzare un trust di noleggiatori per contrastare il Consorzio Pathé.
1911: aprile: è sub-concessionario della SPEC per l'Italia settentrionale per la distribuzione del film *La Gerusalemme liberata* (Cines). Pubblica listini di film in vendita su «La Cinematografia Italiana ed Estera». Poi il nome della ditta diventa "L. Rigotti".
settembre: deceduto il titolare, la ditta passa al figlio che trova un socio veronese. Assume l'esclusività per l'Italia settentrionale di *Zigomar* (Eclair).

Luigi Roatto, Venezia (1906)

1906: è attivo come ambulante ed esercente, fornisce programmi a sale di tutta Italia.
1908: è membro del Consiglio di amministrazione dell'U.N.I.C.A. (v.) e proprietario di cinque sale a Venezia. Vende e noleggia film.
aprile: cede la gestione delle sale veneziane all'U.N.I.C.A. e apre nuove sale in altre città del Nord (come il cinema Sempione di Bologna).
1909: avvia anche una attività di produzione.
1910: ha una catena di sale che comprende Venezia, Udine, Verona, Asti, Brescia, Bologna. Si occupa piú di impianti completi che di vendita di film. A Bologna ha anche una filiale.
1911: assume la concessione per Veneto, Trento e Trieste del film *L'Inferno* (Milano Films).
aprile: ha la sub-concessione per il Veneto delle Case italiane e straniere rappresentate in Italia dall'avv. G. Barattolo di Roma. Ha costituito a Ferrara la società in accomandita cav. Luigi Roatto e C.
1912: ha l'esclusività per il Veneto del film *Nel mondo della... Mezzaluna* (Helios).
maggio: è attiva a Trieste la Casa di noleggio "Roatto e Spina".
agosto: apre una succursale ad Alessandria d'Egitto. E' agente per il Veneto della ditta Mazzitelli & Pizzi di Napoli.

Roma Cinema Unione, Roma (1909)

1909: dicembre: si fonde con la ditta Quita, Monza e C. per formare la Cinema Unione (v.).

Alessandro Rossi, Torino (1908)

1908: è attivo come noleggiatore di programmi per cinematografi. Compra, vende, cambia e noleggia. Ha proprio servizio di corrieri.

Sala e C., Torino (1907)

1907: vende film e macchine (anche nel 1908).

Amadio Salsi, Napoli (1909)

1909: Casa di noleggio di proprietà di A. Salsi; direttore amministrativo è Enrico Lubrano.

DICEMBRE 1907

BOLLETTINO PERIODICO

DELLA

Società Italiana Pineschi

ROMA

Manifattura Cinematografica

e Cinefonografica

TEATRO DI POSA

Coloritura delle Pellicole

SVILUPPO

e stampa di films

VIA APPIA NUOVA N. 77

Telefono interprovinciale 46-03

Offic. Tip. Bodoni di G. Bolognesi

Frontespizio del Bollettino della Casa di produzione Pineschi di Roma, del dicembre 1907 (da M. A. Prolo: «Storia del cinema muto italiano», cit.).

1910: è attiva nella vendita e nel noleggio. Dirige la ditta il figlio di Amadio, Luigi.
ottobre: Salsi risulta proprietario dei cinematografi napoletani Orfeo, Sala Impero, Sala Volta e Umberto I. Affitta, compra e vende film e apparecchi. Rifornisce cinematografi di Napoli, di Roma e in tutto il Meridione.

1911: febbraio: diventa sub-concessionario per il Meridione della SPEC per la distribuzione de *La Gerusalemme liberata* (Cines).
aprile: rileva la Casa di noleggio Ercole l'Eltore (v.) e diventa "Anonima Italiana di Cinematografia", con sede a Napoli e agenzia a Roma.

G. B. Salvo, Palermo (1908)

1908: maggio: noleggia film e fornisce macchinari. Direttore della ditta è Emilio Spano (che in agosto si dimette).
agosto: vende uno stock di 20.000 metri di film della Pathé-Frères.

1910: acquista, noleggia e vende film, soprattutto di produzione Pathé-Frères.

1911: maggio: rappresenta la ditta V.E.L.F. (v.) per il noleggio dei film Pathé-Frères in Sicilia, Calabria e Malta (attività che prosegue nel 1912).

G. B. Salvo — Solo Rappresentante della Società V. E. L. F. per la Sicilia, Calabria e Malta.
Vendita e locazione FILMS della Casa PATHÉ FRÈRES
PALERMO — Piazza Giuseppe Verdi (angolo Via Bara, 141)
Occasione - Vende metri 50.000 FILMS primarie Case, tutte in ottimo stato. Prezzi a convenirsi.

Adolfo Schultze, Torino (1908)

1908: proprietario del cinema Odeon a Torino fin dal 1907, importa ed esporta film e accessori. Si limita alla vendita. E' concessionario esclusivo per l'Italia delle Case Pineschi, Aquila, Projectograph (Budapest), e altre estere. Vende anche pellicola vergine.

1909: è rappresentante per l'Italia centro-meridionale di Gustavo Lombardo (v.).
agosto: è concessionario anche della Pasquali e Tempo. Continua a limitarsi alla vendita.
novembre: è rappresentante e agente generale anche della Roma Films e dell'Aquila Films.

1910: gennaio: fonde la propria ditta con quella del cav. Vittorio Calcina di Torino (specializzata in fotografia), per intraprendere anche attività di produzione con il marchio Victoria Film. Invia a New York Frieda Klug (v.) per aprire in quella città un'agenzia.
luglio: la ditta fallisce.

1911: marzo: Schultze partecipa come socio fondatore alla costituzione della società in accomandita semplice "Trianon", gestita da Michele Musso e C. (capitale sociale: L. 35.000) e diventa direttore del Trianon Palace.

Sicania Film, Palermo (1910)

1910: si presenta come la piú antica ditta per l'industria cinematografica in Sicilia, Calabria, Malta e Sardegna. Premiata da S.M. l'Imperatore di Germania. Vende, compra e noleggia film e impianti. Fondatore e direttore è Raffaello Lucarelli. Ha anche produzione propria (*Le feste commemorative di Palermo*).
settembre: è agente esclusivo in Calabria, Sicilia, Malta e Sardegna della ditta V.E.L.F. (v.) per noleggio.

Siderea Film, Firenze (1910)

1910: è attiva come ditta di noleggio.

Società Cinematografica Bresciana, Brescia (1908)

1908: è costituita in luglio da Carlo Cremonesi, che ne è anche il gerente; amministratore è Enrico Cremonesi, direttore tecnico è l'ing. Baraggioli. E' proprietaria di due sale cinematografiche di Brescia e del cinema Brixia, viaggiante.
1909: noleggia e vende film. E' concessionaria per Brescia della Pathé-Frères.
1910: noleggia e vende film, fabbrica titoli. Apre una scuola per operatori di cabina. Si impegna soprattutto nel settore del cinema educativo e didattico, anche collaborando alla costituzione della Casa di produzione Films-Brixia (è attiva anche nel 1911 e 1912).

Società Cinematografica Parmense, Parma (1910)

1910: è attiva come ditta di noleggio (anche nel 1911 e 1912).

Società Industria Cinematografi, Milano (1910)

1910: settembre: società per l'esercizio cinematografico, costituita già nel 1909 da Vittorio Bonomi (proprietario di undici sale milanesi, tra cui l'Alhambra, il Modena, il Mondial, il Commenda, l'Ambrosiano, il Radium, l'Excelsior) e diretta da Wochewic, risulta attiva anche nel noleggio e nella vendita di film (attività che continua nel 1911 e 1912).
1911: giugno: rappresenta per Italia e Trieste la Hispano Films (Barcellona).

Società Italiana Cinematografi (S.I.C.), Torino (1908)

1908: è società anonima per azioni, diretta da Attilio Ceccherini; si occupa di noleggio.
luglio: durante la chiusura estiva, installa al Teatro dialettale Rossini il «The Family Biograph». Se ne occupa l'avv. Mario Biancotti.
1909: è probabilmente all'origine della nascente Casa di produzione e di noleggio Unitas (v.).
1910: aprile: si trasforma in Torino-Films (v.), essendo passata in proprietà a Vittorio Ghersi.

Studio Cinematografico Attrezzi-Films (S.C.A.F.), Torino (1910)

1910: gennaio: ne è direttore Ernesto Rossi, già de L'Industrielle (v.). Vende e noleggia film e macchinari (anche nel 1911).

Theatralia, Torino (1910)

1910: novembre: è fondata da Siccardi e Dutto; amministratore è Eugenio Di Pompeo. Si definisce «bureau teatrale internazionale» e si occupa di varietà, attrazioni e cinematografi.
1911: Carlo Dutto di stacca dalla ditta e apre un proprio ufficio teatrale. Passa a dirigere la ditta E. Di Pompeo. «Organizza speciali "tournées" cinematografiche nei principali teatri». Ma nasce intanto una nuova Theatralia Film, società per azioni, che inizia una attività produttiva.
1912: luglio: diventa filiale torinese della ditta Mazzitelli & Pizzi di Napoli.

Giuseppe Tibaldi, Firenze (1910)

1910: è rappresentante per la Toscana (poi anche per Veneto, Emilia, Marche e Umbria) della Milano Films.
1911: aprile: un N. Tibaldi ha la sub-concessione per Toscana ed Emilia delle Case italiane e straniere rappresentate in Italia dall'avv. G. Barattolo di Roma.

Torino-Films, Torino (1910)

1910: nasce dalla Società Italiana Cinematografica (v.). Direttore è Attilio Ceccherini. Noleggia, vende e cambia film e cinematografi. Ha succursali a Livorno, Genova, Bologna.
novembre: Ceccherini si ritira «per motivi di amor proprio» e fonda la Florentia Film (v.). La Torino-Films si fonde con la Ligure-Film (v.).

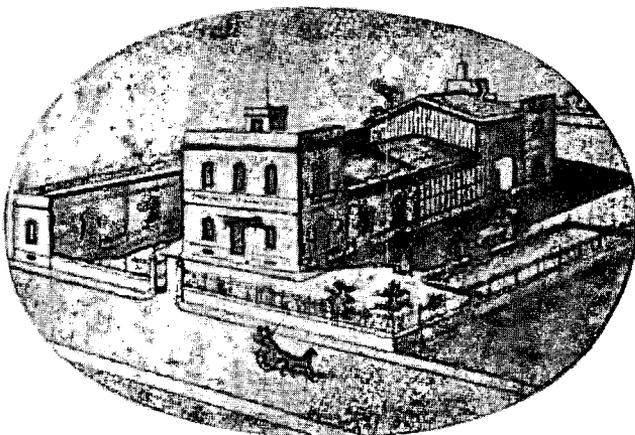
G. Trevisan & C.i, Milano (1910)

1910: ditta attiva fin dal 1908 sia nell'esercizio (è proprietaria del prestigioso cinematografo S. Redegonda, diretto da Cesare Tasca e del Cinematografo Milanese, e organizza spettacoli al Teatro Dal Verme), sia nel commercio degli automatici (come rappresentante della Mill's Novelt C.y di Chicago), assume la distribuzione dei film della francese Lux.

Trucchi e Vaccari, Roma (1909)

1909: dicembre: risulta attiva nella compra-vendita e nel noleggio di film.

U.N.I.C.A. (Unione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini), Venezia (1908).

1908: costituita come società per azioni: presidente Luigi Martello; consiglieri: Luigi Roatto, Gino Protti e altri; direttore è il rag. Giovanni Rossetto. Il capitale sociale è di L. 300.000. Cura proiezioni al cinema Ridotto di Venezia.
aprile: ottiene da L. Roatto (v.) la gestione di cinque sale a Venezia.
1909: nelle programmazioni del Ridotto aggiunge anche il varietà.
1910: vende film usati e distribuisce la produzione Pathé nel Veneto. Ha anche attività di produzione (attualità: consegna entro 24 ore). No-

Frontespizio di un raro bollettino della Casa di produzione Alberini & Santoni di Roma (1905), conservato al Museo del Cinema di Torino (da Dora Eusebietti: «Piccola storia del cinema», Torino, S.E.I., 1964).

leggia e vende film e apparecchi. Rappresenta la S.A. Luca Comerio di Milano ed è concessionaria esclusiva per Venezia della Pathé. Continua l'attività al Ridotto ma cura spettacoli anche al cinema-teatro Massimo di Venezia. Ha un proprio agente a Trieste (Ettore Wiemer).
1911: prosegue l'attività.
1912: prosegue l'attività.

Unione Cinematografica Italiana, Genova (1908)

1908: si presenta come la piú antica società di noleggio. E' società per azioni. Noleggia e vende. Ha corrieri propri in tutta Italia.
1909: pubblica listini di film in vendita su «Il Café-Chantant e Rivista Fono-cinematografica»; ma risulta poco attiva.
1910: è proprietaria di un cinema anche a Roma. Il capitale sociale è di L. 100.000.
1911: novembre: l'assemblea generale ordinaria degli azionisti (presidente è il cav. Vittorio Muratori) constata una perdita di circa 30.000 lire e decide la riduzione del capitale a L. 40.000 (con svalutazione delle azioni da L. 100 a L. 40).

Unione Cinematografica Romana, Roma (1909)

1909: giugno: risulta attiva nel campo del noleggio.

Unitas, Torino (1910)

1910: società anonima costituita da un gruppo di cattolici nel 1909, probabilmente in relazione all'attività della Società Italiana Cinematografi (v.). Produce e distribuisce film per oratori, scuole, ecc. Ha una filiale a Milano: fabbrica e vende anche propri apparecchi cinematografici, schermi, ecc.
1911: prosegue l'attività. Il direttore è il sac. prof. Musso.
1912: gennaio: la ditta è rilevata dall'ing. D. Omegna, che la trasforma in Centauro Films, solo per la produzione.

V.E.L.F. (Società Vendita e Locazione Films), Roma (1908)

1908: costituita per la vendita e il noleggio dei film.
1909: ottobre: si trasforma in società per azioni, con capitale sociale di L. 500.000 (piú di metà collocate in Svizzera). La sede generale è a Ginevra, la sede di esercizio a Roma. Direttore è il duca Vincenzo Caracciolo di Sanvito. Cura il noleggio dei film della Pathé-Frères per l'Italia centro-meridionale e insulare (anche nel 1910). Apre una filiale a Napoli.
1910: ha una agenzia ad Ancona, per Marche, Umbria, Abruzzo e Molise. Ha una rete di sub-concessionari: tra i quali la Sicania Film (v.) per Sicilia e Malta e il signor Petruzzelli di Bari per Puglia.
marzo: a Napoli rifornisce la Sala Internazionale, il Centrale, la Sala Iride, il Cinema Monte Maiella e la Sala Peter.
1911: agosto: l'agenzia per la distribuzione dei film Pathé-Frères per Marche, Umbria e Abruzzo è presso la Sala Dorica di Ancona.
1912: febbraio: apre a Bari la Sala Roma.

Ettore Wiemer, Trieste (1910)

1910: è rappresentante dell'U.N.I.C.A. (v.) di Venezia.

Ernesto Wilhelmi, Roma (1907)

1907: è agente generale per la vendita dei film della Cines per Italia, Egitto e Malta. Vende anche macchine cinematografiche. Continua l'attività fino all'agosto 1908 (quando muore).

Società Italiana Cinematografica

UNITAS

Torino = Via dei Mille, 18 *Telefono* 24-03

Via Cerva, 28 *Telefono* 75-73 = **Milano**

Cinematografi - Films

DIAPOSITIVE

Impianti completi di Cinematografi per Sale pubbliche e private

Installations complètes de Cinéma pour Salons publics et privés.

Complete installations of kinematographic apparates for pubblic and private halls.

Apparecchi per proiezione fissa con varie luci

Appareils pour projection fixe à lumière variée.

Apparates for fixed projections with various lights.

PANTOSCOPE ***apparecchio combinato*** *per la proiezione ordinaria e dei corpi opachi, cartoline, etc.,* ***a massimo rendimento.***

Apparecchi e Specialità per luci a base di ossigeno.

Pastiglie "**DIAMANT**„ le più brillanti, le più durevoli, composte di materie prime purissime.

Fabbricazione proprie di Proiettori "VICTOR UNITAS„

Precisione e fissità assoluta di lanterne, archi, avvolgitrici, cavalletti ed accessori

Fabrique proprie de Projecteurs "*Victor Unitas*„ (Precision et fixité absolue).

The "*Victor Unitas*„ an own and special manufacture of unflickering. Projectors; arcs, lamps, wind-up films, easel and accessories.

Condizioni speciali ai rivenditori:

Vendita e Noleggio Films e Diapositive (edizioni proprie)

CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA COL NUOVISSIMO APPARECCHIO

SCHOLA - PROIECTOR - CINE

per Scuole, Famiglie, Collegi, Istituti ✶ *Precisione, Economia, Praticità*

Cataloghi e preventivi GRATIS

Pubblicità dell'Unitas di Torino (da «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, 1/5 febbraio 1912).

FRITZ LANG "TEDESCO": LA STRUTTURA SIMBOLICA

Sergio Guarino e **Giorgio Gosetti**

«sbarazzatosi della sua mistica e soprattutto di un'attenzione eccessivamente pittorica, si può dire che l'espressione approda ad una rappresentazione che tende alla simbologia del Spana, attraverso la simbologia delle cose».

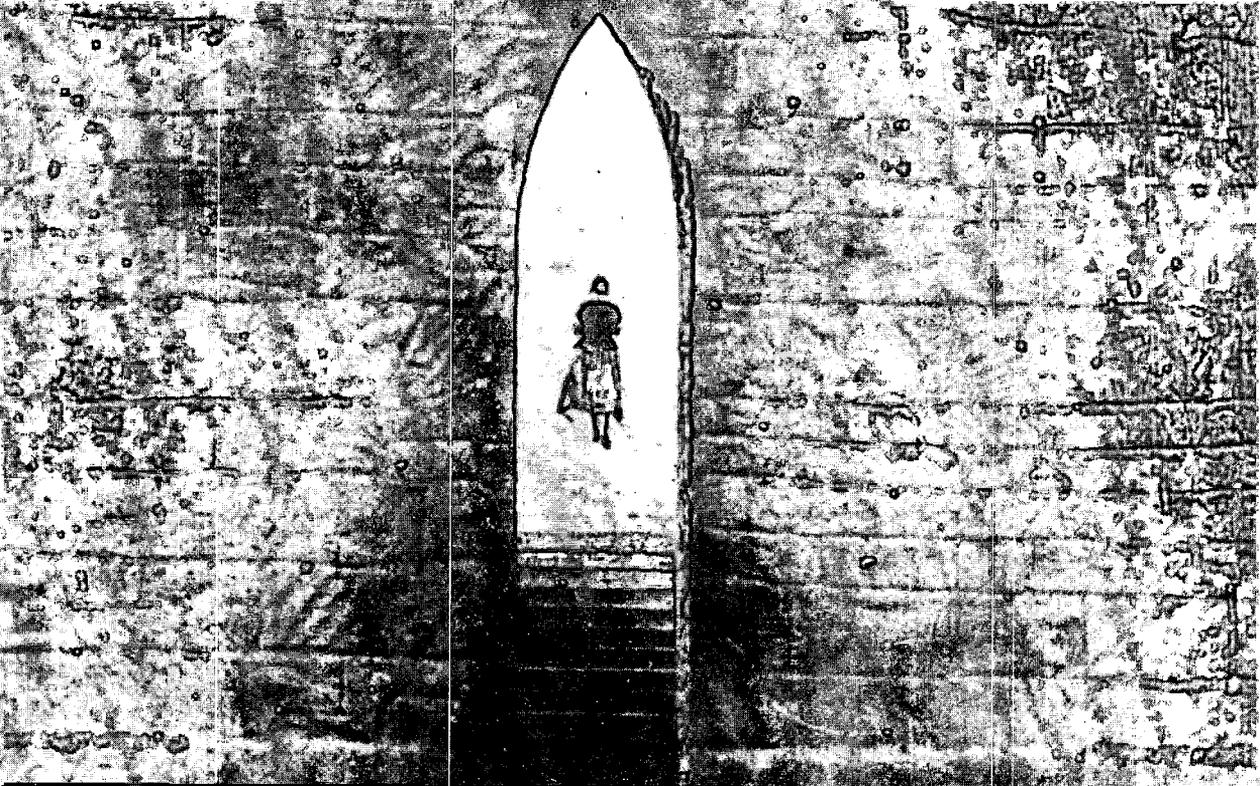
Jean Mitry

Maurizio del Ministro, nel suo saggio *La metafisica del male nell'opera di Fritz Lang* [1], indica l'intervento di Sigmund Freud sul perturbante – l'*unheimlich* –. come chiave di volta del sistema narrativo utilizzato dal regista viennese se per un decennio (1921-1931). Dove la psicanalisi venga meno, in *Der müde Tod* o *Metropolis* per esempio, ecco soccorrerci uno schema metafisico in cui Bene e Male si fronteggiano come astratti titani alla luce imperturbabile ed incerta del Destino.

E' lo stesso Lang, afferma il saggista di «Cinema Nuovo», a sostenere di frequente la sua concezione classica del racconto. Conclude del Ministro: «La realtà viene concepita dal regista come tragico e lugubre palcoscenico dominato, nell'ambito del fato, da due forze opposte, di cui la piú implacabile, il "male", si è carnalizzata, fatta materia, suscitatrice di inquieti e tormentati impulsi trovandosi di continuo in modo emblematico in lotta col suo antagonista, il "bene", entità che anche quando si presenta fragile, non rifugge dal combattere il suo avversario».

Il saggio in esame, considerato con maggiore attenzione, si presta però ad un'altra considerazione: le due strutture appena indicate

[1] Maurizio Del Ministro: *La metafisica del Male nell'opera di Fritz Lang* (dattiloscritto per gentile concessione dell'Autore).

sono collegate nei film da una precisa gerarchia. Infatti ci sembra di capire, guardando la traccia fissata per *Der müde Tod*, che se non presupponiamo tutto lo spazio della Visione interno all'inconscio della Donna, non potremo trovare ragione alle *fabulae* che vengono poi ordinate secondo uno schema prestabilito. E d'altra parte la Morte: il Bene che noi vediamo autonomamente, senza cioè il filtro mediante della Donna, ha una sua funzione attiva soltanto quando viene trasferito dentro il sistema della Visione. Altrimenti rimane un segno di incertezza e un punto di sospensione. Se ne deduce quindi che il segreto piú nascosto del cinema langhiano (ed il fatto appare logico) è proprio un racconto articolato secondo i tempi dell'analisi freudiana. Del Ministro conclude il suo brillante saggio con un'analisi particolareggiata del film *M* dove i motivi prima intuibili o ipotizzabili si fanno oggetto di chiara esplicitazione. Riguardo alla psicanalisi, certamente *M* prelude alle citazioni americane di Lang, reperibili in *The Woman in the Window* e *The Secret Beyond the Door*. Tutto chiaro insomma e tutto indipendente dalla Storia, senza che questo fatto lasci un residuo qualsiasi nella struttura narrativa vera e propria.
L'assenza dell'elemento storico, cosí come l'indifferenza ad un'analisi testuale scevra di motivi aggiuntivi, certamente validi come la psicanalisi, ci hanno spinto a riconsiderare le famose strutture langhiane alla ricerca di molteplici risposte. Nel corso di questo saggio i diversi problemi che ci siamo posti hanno ciascuno una soluzione autonoma. Ma ciò non vuol dire che il risultato assomigli ad un puzzle senza schema. La ferrea logica del cinema di Lang ha riportato tutti gli interrogativi ad un medesimo asse di risposte. Queste non hanno, ovviamente, un intento polemico circa il saggio sin qui citato, cui contestiamo soltanto un'insistita persistenza nel vecchio motivo di "poetica" e "poesia" che ci lascia molto dubbiosi nella sua applicazione.
Polemica vera c'è semmai con la corrente disponibilità ad accettare il cinema di Lang (in Germania o in America) secondo schemi di valutazione puramente estetici e nobilitando l'ideologia del regista – che nessuno analizza – in nome di una scelta antinazista che si vorrebbe, per conseguenza, democratica e quasi rivoluzionaria. Contro questo meccanismo critico tentiamo di proporre tre interrogativi ed una dimostrazione:
– dalla favola alla storia. E' questo il metodo di Lang?
– prassi ed inganno espressionista. Cosa troviamo in Lang del movimento della "Brücke" o del "Blaue Reiter"?
– dagli dei ai borghesi. Che andamento seguono i personaggi langhiani? Esiste una loro metafisica?
– *Spione* ed il falso meccanismo. Si prepara cosí la sintesi attuata in *M*.

Der müde Tod (1921).

1. La favola e la storia

Sigmund Freud, per esaminare l'*unheimlich* [2] come motore agente nella proiezione psichica, fa ricorso immediatamente ad una novella di Hoffmann la cui notorietà era indiscussa nella cultura tedesca del primo dopoguerra. Il racconto di Hoffmann «Il mago sabbiolino» [3] si rifà deliberatamente alla novellistica per l'infanzia che tanta fortuna aveva sempre avuto nei paesi nordici. Il racconto del mago misterioso che insegue il protagonista lungo tutta la vita, costringendolo alla fine alla morte per suicidio, è un topos assai caro alla stessa cultura di Lang. Di illusionisti, maghi, farmacisti, creature notturne ed insidiose, il cinema del regista è sovraccarico e a questa caratteristica si confermano anche i suoi mostri piú noti, Mabuse come Haghi.
Vorremmo però proporre una domanda che certamente precede quella cara a Del Ministro: perché Freud – e Lang con lui – ricorrono con tanta insistenza ad una tradizione favolistica, scartando la Storia, la cronaca, il reale? Perché il saggio di Freud si va a fondare su di un fatto letterario capace di rispecchiare una mentalità diffusa, ma ben lontano dalla scientificità delle ipotesi?

[2] Cfr. Sigmund Freud: «Il perturbante», disponibile nelle edizioni Boringhieri (1973) e Newton Compton.
[3] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Il mago Sabbiolino* (*L'uomo della sabbia*). Disponibile in diverse edizioni (cfr. «Romanzi e racconti» di H., Einaudi, Torino, 1969.

Der müde Tod (1921).

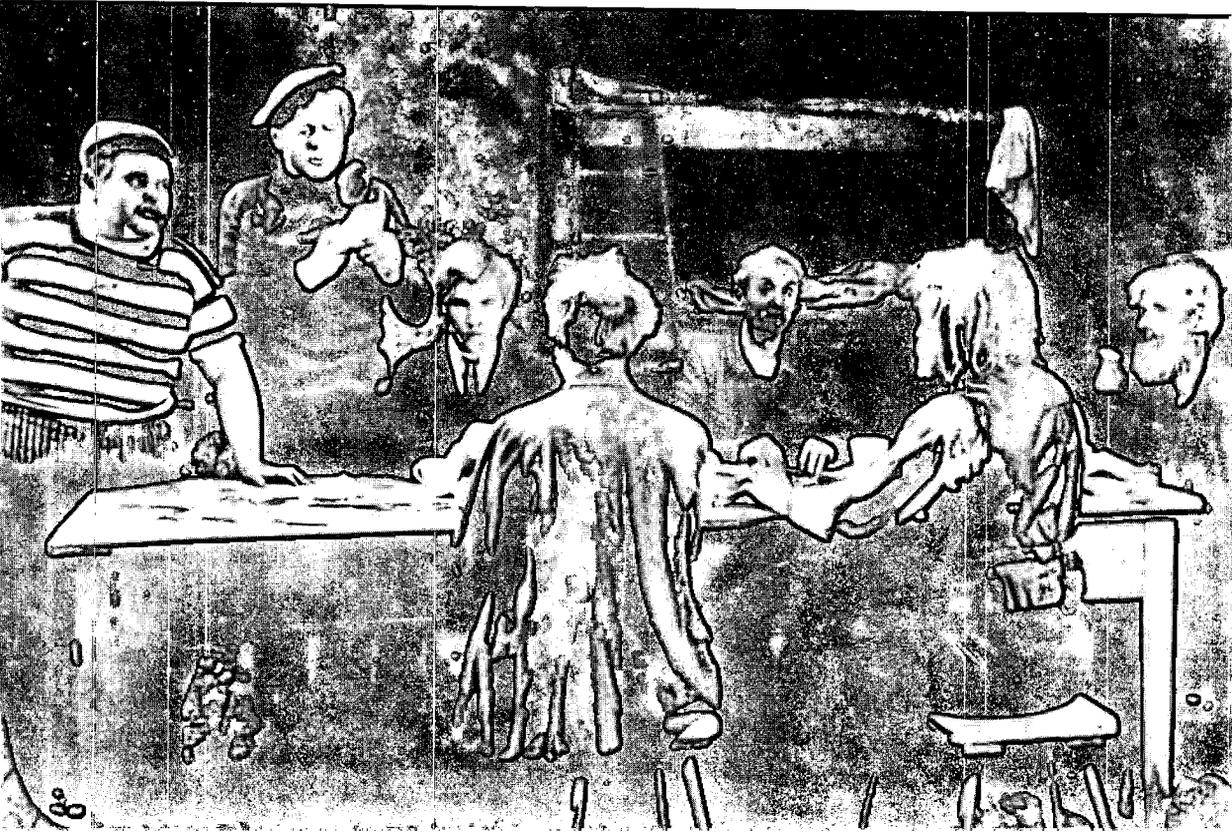
Un buon elemento di risposta ci viene dal primo film di Lang che prendiamo in esame: *Der müde Tod* del 1921.
In quest'opera pare di poter cogliere quasi una struttura archetipica. Una delle prime didascalie ci informa infatti che «in ogni luogo ed in ogni tempo» si può leggere il narrato. Il rifiuto di ogni storicità, ribadito dalla genericità dei personaggi – l'Uomo, la Donna, L'Angelo della Morte – ci pare analogo a quello di Hoffmann. Quando del resto è accettata una parvenza di storicità – gli episodi dell'inconscio narrante dove i luoghi sono precisati e gli attanti hanno dei nomi distintivi – il tono generale è conservato alla favola e tutto, nella ricostruzione antinaturalistica dei fondali, ci guida alla medesima conclusione.
Poiché accettiamo che la cornice determinante del film sia proprio il meccanismo incondizionabile ed astratto del Destino, dobbiamo seguirlo nella sua esigenza di astoricismo e di autonomia rispetto ai condizionamenti della prassi e della cronaca. Ora, crediamo di poter affermare, una concezione del genere guida solamente a due angolazioni interpretative: la religione o il mito. Quel mito che il macrotesto langhiano ribadisce ad ogni occasione, essendo assente ogni formulazione fideistica persino in *Der müde Tod* che rappresentava la migliore occasione per optare, contro la mitologia, in favore di una teologia.
Per Freud la ragione della scelta di Hoffmann veniva dalla certezza che l'anima culturale di un popolo fosse la migliore cartina al tor-

nasole circa le sue opzioni inconsce. All'interno di questa scelta culturale la favola occupa da sempre il posto privilegiato, quello da cui la cultura scritta parte per liberarsi della leggenda, quello in cui tutti i rispecchiamenti psichici sono piú nitidi e meccanici.
Ma il regista non doveva necessariamente fare i conti con tutte queste esigenze. Anche ammettendo una disposizione particolare verso l'indagine freudiana – e la sua archeologia – il suo campo operativo era di certo piú vasto dal momento che il racconto vi occupa il ruolo determinante: il racconto e non l'ipotesi critico/analitica.
La scelta del Mito è quindi per Lang una chiara preferenza che nulla condiziona contro la storia o la cronaca. Partendo da quest'affermazione troviamo che nel film archetipo – ancora *Der müde Tod* – fabula e favola si rispecchiano esattamente: «in ogni luogo e in ogni tempo».
Il gioco delle parti in questa struttura mitica non è però cosí ben definito come le pagine di Del Ministro farebbero supporre. Lang, ci pare, ha precisa coscienza che la favola non è forzatamente il regno della certezza. Cosí il Bene (rappresentato dalla Donna e dall'Uomo) non combatte la sua lotta partendo da un presupposto di totale lucidità. Vediamo subito che un germe di male lo insidia fin dall'inizio – la subitanea scomparsa dell'Uomo – e che il segno della lotta contro il Nemico è comunque orientato verso la sconfitta. Cosí sarà per la Donna nonostante ogni tentativo di eternizzare l'attimo della contesa – i diversi episodi –. Dall'altra parte, logica vorrebbe che trovassimo l'entità avversa, quel Male fatto carne che sembra sempre prevalere sui destini umani. Invece appare un Angelo della Morte, semplice annunciatore di un Destino piú alto di lui e contro il quale può essere concessa solo l'effimera possibilità del tentativo. La sorte è invece già tracciata. Il messo della morte combatte contro se stesso; non fa capo compatto con la sua struttura e solo il Destino lo obbliga al suo ruolo: le strutture sono quindi intercomunicanti e sfuggono allo schematismo.
Del resto, a ben guardare, questa doppia effige dell'entità negativa si scinde compiutamente negli episodi, dove il Potente incarna il Male e l'angelo (l'attore è il medesimo) rientra esattamente nel suo ruolo di esecutore senza responsabilità.
Si danno quindi sempre delle parti intercambiabili: da una parte una sconfitta ineluttabile e sempre rimandata fino all'eternità della pietra (la statua in cui la Donna dell'episodio cinese si trasforma per magia); dall'altra un vincente sconfitto, l'*imago mortis* che si libera dalla responsabilità a favore di un ancor piú indefinito: il Destino.
Non sembrerà scorretto affermare che la meccanica dei rimandi contro la Storia è cosí palese da non poter essere taciuta. Sembra certo che il film di Lang si pone come un rifiuto insistito fino all'evi-

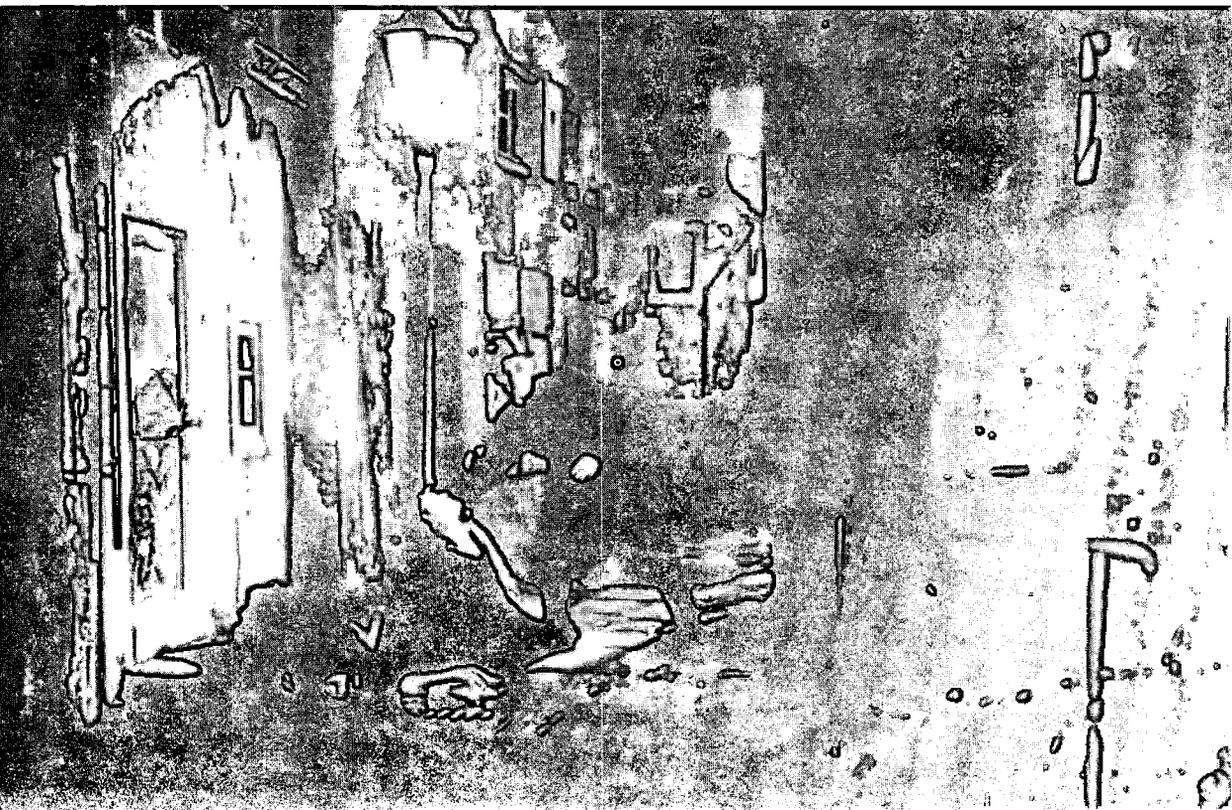
denza contro ogni realtà definita e definitiva. Il perché di questa scelta di campo emerge compiutamente dal confronto con il macrotesto langhiano. Dopo *Der müde Tod* il regista ipostatizza la sua ipotesi sul mondo, una sorta di mitologia cosmogonica, nelle tre età dell'uomo, accettando il confronto con la Storia; ma alla fine ci troveremo con altrettante elusioni del problema.

In *Mabuse* l'unico imputato sembra essere il presente. La polemica interiore sortisce il suo effetto. Ma la cronaca "espressionista" di Mabuse non accetta la sfida. Il Destino passa in secondo piano perché è una chiave ormai collocata sullo sfondo. Emerge invece con piena imponenza un Male tutt'altro che carnalizzato dal momento che il suo agente, Mabuse, è creatura e non personaggio, un Angelo in cui lo sdoppiamento tra essenza e prassi appare pacificato. Con lui viene certo sconfitto il desiderio stesso di megalomania, ma siamo lontani dal poter parlare di una presenza storica. E' del resto questo il motivo per cui Lang rigetta di continuo la sovrimpressione Mabuse/Hitler. Se i due elementi combaciassero il film entrerebbe davvero in una dinamica storica quando invece il senso del gioco – che vi regna sovrano – porta lontano da ogni ipotesi del genere. La contrapposizione si ritrova in Von Wenk, il poliziotto che già altri hanno definito come "fratello buono" di Mabuse. Wenk infatti eredita dal suo avversario i germi del Male ed il suo comportamento lo dimostra. Non a caso le sue creature vicarie (si veda il Conte Told) cadono sotto i colpi di Mabuse. Siamo alla fine del film: i portatori dello scontro Bene/Male possono ancora definirsi come personaggi. Ma Lang li colloca in una scena di sogno a fronteggiarsi come titani e condanna Mabuse ad un contrappasso sottile: lo fa vinto temporaneamente, ma vincitore di Wenk da lui ormai inquinato senza riparo e si prepara a resuscitare la sua creatura con un procedimento amato dall'industria hollywoodiana. I film su Mabuse saranno ancora due e se vi troveremo cambiato il rapporto con la Storia (finalmente presente ed efficace), la creatura del Male sarà di nuovo pronta a sovrastare il personaggio storico di un semplice raffke afflitto da megalomania.
Non ci pare ancora dimostrato come il conflitto tra Mito e realtà si risolva in *Mabuse* a favore del Mito.
Chiamiamo in causa una battuta del film a proposito di un fatto culturale tipico dell'epoca, l'espressionismo; Mabuse afferma che si tratta di un semplice gioco, assimilandolo quindi a se stesso, "der Spieler" per antonomasia. Inoltre la scelta metafisica condotta da Lang induce ad una retorica della narrazione che si discosta sempre dal fatto vero per esplodere nell'artificio dell'illusionismo, dell'ironico, del mitico, se mettiamo l'opera in relazione con il suo antecedente *Der müde Tod*.

Nel film successivo, *Die Nibelungen*, i termini della contesa sono piú facili da esaminare. Lang trasporta la struttura mitica alle origini della Storia, dove il percorso è vicinissimo a quello di Freud, dove Storia e Leggenda si distaccano; la tradizione orale diviene saga e quindi radice storica della cultura del popolo tedesco. Se luogo e tempo sono in qualche maniera precisati, la distanza dell'archetipo (in ogni luogo e in ogni tempo) è questa volta minima. Nello spazio della saga il Bene ed il Male vengono isolati nei personaggi di Sigfrido – macchiato fin dall'origine dalla foglia del Male – e di Hagen. Ancora una volta lo sconfitto esercita cosí precisamente il suo potere sull'avversario da sopravvivergli e la distinzione tra vincente e sconfitto si fa esile. Si spiega cosí il rilievo dato a personaggi/tramite come Crimilde, Brunilde, Attila, che danno corpo alla stessa struttura mitica.
L'avvicinamento alla struttura archetipa (*Der müde Tod*) comporta la sfumatura dei contorni, poiché non serve piú marcare la distanza dalla Storia. La saga si legittima da sola in questo senso. Persino l'onnipotenza, attributo necessario all'entità negativa, riprende le caratteristiche del film del 1921 risolvendosi negativamente nel massacro in cui lo stesso Hagen è coinvolto. I ceri si spengono sotto il soffio di un Destino che coinvolge oltre la logica, oltre il sogno terribile di Mabuse circondato dai ciechi; il Mito trionfa nella sua unicità strutturale e il Male sopravvive, in qualche modo, a se stesso.

Dr. Mabuse, der Spieler (1922).

L'ultima icona della trilogia è dedicata al futuro; un'altra volta il problema della storia è eluso dato che Metropolis è una città senza confini e non può essere individuata che nel segno del Mito.
La dimostrazione è solo apparentemente più complicata; il Male infatti si presenta sotto due aspetti – Rotwang e John Fredersen – ma se ci atteniamo alla sceneggiatura originale [4], vediamo bene che le due immagini coincidono con quelle dell'Angelo e del Potente descritte cinque anni prima dal regista. Qui inoltre, poiché oltre al Mito l'Ideologia si rende evidente, il cosiddetto Male non si accontenta di intaccare il suo avversario all'interno dello schema, ma si accorda alla fine con l'avversario, una volta rimosso l'ostacolo di una delle sue facce. E non è un caso che questa volta sia il potente a sopravvivere, mentre l'esecutore viene rimosso.
Dall'altra parte il Bene è un'altra volta scisso in Donna e Uomo (Maria e Freder). Circa Freder i suoi legami di parentela con il Male e la sua effige di apostolo di un'era diversa denotano efficacemente la sua ambivalenza. Ma è interessante notare come l'azione inquinante del Male sia in *Metropolis* superiore a quella di *Der müde Tod*. Infatti anche Maria, apparentemente perfetta, deve rimuovere il suo doppio negativo – il robot – per poter incarnare esattamente il modello prestabilito. La continua possibilità di gioco sui

[4] Paul Jensen: «*Metropolis*», il libro e il film. Cfr. anche la ristampa (1976, ed. ingl.) della sceneggiatura di Thea Von Harbou.

Dr. Mabuse, der Spieler (1922).

doppi registri che Lang si riserva in questo modo, parla esplicitamente in favore di un'ambiguità che cresce, a vantaggio della struttura negativa, tanto quanto la distanza dal sospetto di realtà aumenta. Nel caso specifico il modello archetipo è addirittura superato perché è superato anche l'agganzio culturale con Freud e la letteratura. Poiché la scienze fiction è uno schema del tutto nuovo, consente un'elasticità di struttura mitica superiore a quella della favola dai lineamenti tradizionali.

Nel 1926 Lang sembra in condizione di risolvere la tensione intima contro la Storia che ha animato la sua operazione cinematografica. Proprio il dubbio inerente a questa pacificazione dei contrasti ci pare di ritrovare nell'opera successiva, *Spione*, girata due anni dopo. Su questo film torneremo nel quarto paragrafo, ma va anticipata sin d'ora l'impressione, errata, di meccanicità senza problemi che la pellicola solleva; impressione cui sembra essersi attenuta quella gran parte della critica che trascura *Spione* etichettandolo come opera minore del regista tedesco.
Al contrario, ci pare che il film apra un nuovo capitolo nella filmografia di Lang e stabilisca quel ponte con la Storia senza il quale non avremmo un Lang americano e soprattutto non avremo la scelta ideologica antinazista dell'uomo.

Spione propone un nuovo archetipo, questa volta svuotato di ogni convinzione ideale. Resta il meccanicismo perché soltanto sulle piste del già noto il Mito consuma la propria definitiva inutilità e il proprio inevitabile immobilismo. In un'attualità (ancora indefinita) tornano di scena i personaggi dell'eterna lotta. Da un lato il Bene di Tremaine, personaggio, o maschera, ridotta al rango di un Superman significativamente americano. Il Male assume le fattezze di Haghi, mostro di crudeltà ormai senza ragione, né legittimità storico/sociale. I personaggi vicari che agiscono tra i due poli sono inesorabilmente attratti verso il Bene e se cadono lungo il cammino ciò è solo a maggior gloria dell'eroe, ormai cosí impermeabile all'influsso malefico da non poter subire alcun contagio anche quando si avvalga delle tecniche del suo avversario. *Spione* ci appare in questo senso la copia in negativo di *Mabuse*; il momento in cui gli aggettivi teatrali del mito scoprono la loro vanità retorica e proprio per questo consentono il passaggio ad altro.
L'altro sarà, è noto, *M* del 1931, ultima opera ideologicamente libera del Lang tedesco. Nel film, tutta la critica è concorde, i motivi di tensione precedenti si sposano nell'unico, vero personaggio umano, Hans Necker. Dal punto di vista di questo paragrafo, invece, si verifica la rimozione di qualsiasi mitizzazione e la datazione puntuale dal punto di vista della cronaca. *Fury* è imminente.

2. Prassi ed inganno espressionista

Citare Lang ed ignorare i suoi rapporti con l'espressionismo – sia il movimento che il suo cinema – è un errore in cui di rado i critici sono incorsi. Capita invece con discreta frequenza [5] che il critico si limiti a poche citazioni atte a dimostrare che il regista ha operato ai margini della poetica espressionista per servirsi unicamente di quei facili ed orecchiabili motivi scenici che potevano ingraziarlo presso il grande pubblico. A questa considerazione segue sistematicamente un deprezzamento della capacità culturale del filmato langhiano che si vorrebbe casualmente imparentato con la sua temperie culturale. Due motivi ci orientano in direzione opposta. Se un autore infatti si preoccupa con tanta insistenza di marcare la sua distanza dalla realtà – e le sue caratteristiche – perché e come potrebbe ignorare l'esattezza dell'oggetto rifiutato?
E' facile vedere che Lang non combatte contro il reale perché lo considera un oggetto ignoto e quindi pericoloso, ma, al contrario, proprio perché lo conosce troppo bene e ne prevede implicazioni e conseguenze sullo spessore ideologico del suo cinema. Quando infatti formula la sua ipotesi ideologica – troppo superficialmente rinnegata – ama collocarla fuori da ogni agibile coordinata storica, persino quella della leggenda ancestrale. Nasce per questa ragione *Metropolis*. Inoltre se si suppone che l'espressionismo, certamente presente in Lang, sia soltanto una facile rilettura di temi e motivi stereotipati, come si spiegherebbe l'evoluzione che queste citazioni hanno comunque avuto? Ci pare che per poter maneggiare una struttura di simboli e rimandi sia sempre necessario averne pieno possesso. Un'ultima indicazione viene dalla battuta di *Mabuse* in cui dell'espressionismo si dà una valutazione ed una sintesi – «un gioco» –. Si potrà rigettare l'esattezza di questa sintesi; non si può negarla e rimuoverla. Vediamo quindi di analizzare la situazione.

G.C. Argan apporta un valido contributo quando rimarca [6] che i motivi piú facilmente utilizzati dal cinema degli anni '20, nel vasto campo del movimento espressionista, appartengono di preferenza all'esperienza del "Blaue Reiter", mentre la tematica del "Die Brücke" rimane abitualmente in ombra.
In quest'ambito le scelte piú frequenti riguardano senza dubbio la ricerca del segno e della linea come sistema di forze e tensioni in-

[5] Cfr. Lotte Eisner: «Lo schermo demoniaco», Ed. di Bianco e Nero, Roma, 1955; Siegfried Kracauer: «Il cinema tedesco. Da Caligari a Hitler» Mondadori, Milano.
[6] Giulio Carlo Argan: *Espressionismo, pittura e cinema*, in: «Atti del convegno internazionale di studi "Carl Mayer e l'espressionismo" (Venezia 1967)» Ed. di Bianco e Nero, Roma, 1969.

teragenti e la forza evocativa delle ombre e delle partizioni dello spazio in funzione di una visione soggettiva ed angosciata del reale.

Se da questo punto di vista riguardiamo le prime opere di Lang in nostro possesso, troviamo che l'oggetto d'analisi non è una sequela di citazioni, ma un sistema organico di segni. La loro caratteristica prima è la pittoricità degli spazi, l'accordo tra la bidimensionalità legittima del dipinto e l'irreale del Mito. Una terza dimensione, corrispondente all'ipotesi spaziale, attraversa l'immagine solo per forza d'illusione e quindi di evocazione. La stanza dei ceri, il muro delle anime morte, l'arco sotto cui l'angelo della morte e la donna si incontrano, si propongono alla vista secondo questo sistema di linee, costantemente tese ad animare uno spazio geometrico solo ipotizzato.

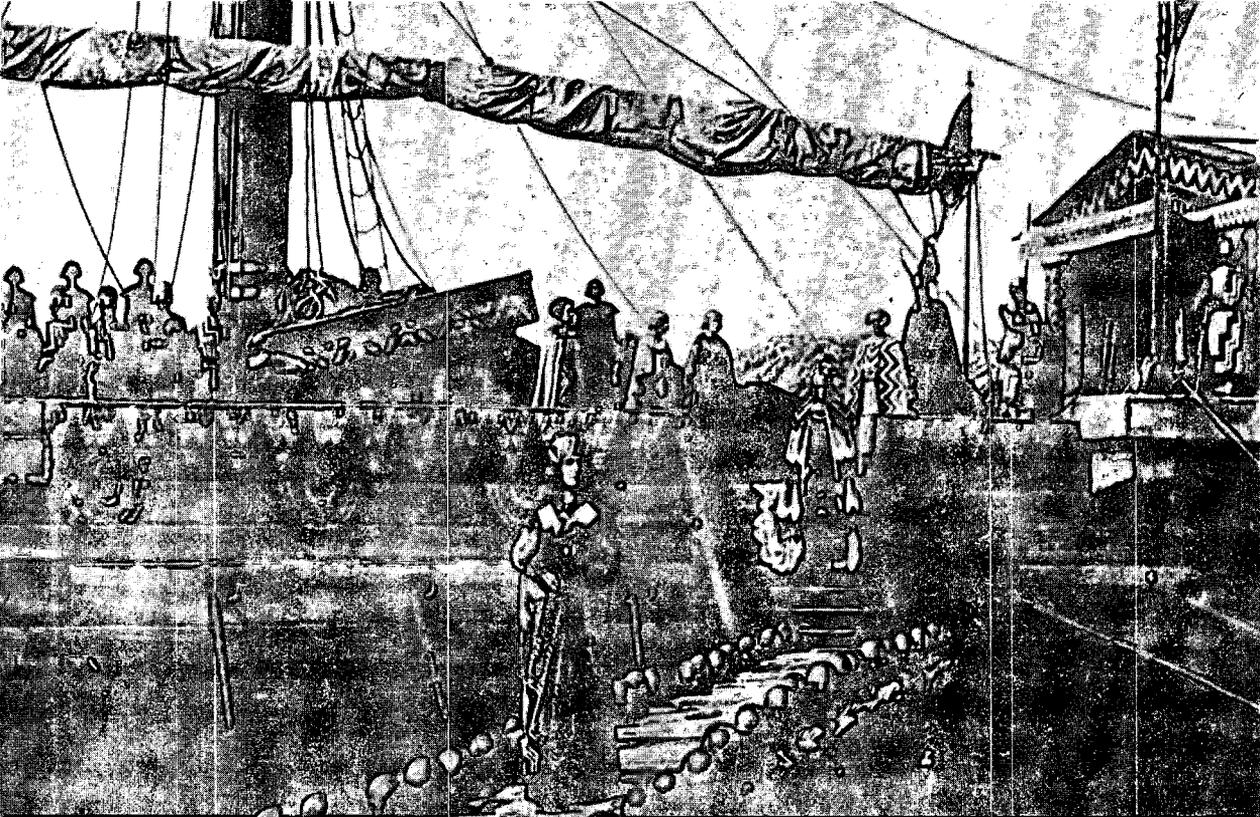
Analoga considerazione può essere fatta per *Die Nibelungen*, dove la misura tra l'utilizzazione fatta da Lang del gioco di chiari e scuri e della geometria dello spazio, è data dalla citazione che ne ripeterà Ejzenštejn in *Ivan Groznyj*. L'antinaturalismo, fatto ricorrente nel film, come ancora ricorda del Ministro, è una bella conferma dell'ipotesi di spazio nel quale si articola una fitta trama di *topoi* espressionisti.

Die Nibelungen (1924)
I: *Siegfrieds Tod*

Ma è certo in *Mabuse*, cosí vicino alla fatale soglia del reale, che il problema esce in evidenza. L'espressionismo qui può apparire un semplice fondale impiegato per la verisimiglianza onirica del racconto. In effetti gli ambienti, il ristorante/bisca per primo, seguono dappresso quest'esigenza. Ma altrettanto bene si vede l'altra necessità della scenografia del film: una ricostruzione formale in cui lo spazio sia puro dato illusorio, strettamente collegato alla soggettiva in cui tutto il film è condotto. Eguale valore è infatti conferito alle visioni inverosimili come quella del volto di Mabuse che domina la scena o l'allucinante partita a carte con i fantasmi di chi è morto.

La ricostruzione formale – l'archeologia del cinema parlava già il verbo di *Caligari* – occupa qui un ruolo determinante per l'azione narrativa. Spogliato dei suoi attributi, il regno di Mabuse perderebbe il suo orrore illusorio che nasce proprio dall'evocazione e dall'irreale. D'altra parte, poiché il mondo di quell'espressionismo è il mondo del gioco e dell'azzardo con la vita, capiamo bene che l'ottica espressionista di Lang è lontanissima da quella, ad esempio di Kandinsky.

Conferma della citazione ad orecchio tanto spesso proclamata? no, dal momento che non si fa struttura né narrazione con la sin-

Die Nibelungen (1924)
I: *Siegfrieds Tod*

Die Nibelungen - II: *Kriemhilds Rache.*

gola citazione. La moderna opera di Bogdanovich ce ne dà palese conferma. La citazione di Lang esercita ancora tutto il suo potere di definizione e di connotazione; non può esserci scollatura tra significante e significato. Sappiamo però altrettanto bene che il significato cinematografico di un oggetto esterno allo "specifico filmico" può essere stravolto per farlo aderire alla struttura generale. E questo, lo abbiamo già accennato, avviene in Lang.

Conduciamo la verifica in *Metropolis* dove non solo la nozione tecnica dell'espressionismo è chiamata in causa, ma anche la sua istanza politica [7].
L'elemento basilare in questo film è la suddivisione dello spazio. D'altra parte la prima sequenza ci fornisce elementi sufficienti per capire che lo strumento utilizzato per articolare lo spazio è ancora il segno, l'elemento bidimensionale. Fondali di cartone sostituiscono i palazzi e il gioco delle luci non vuole scavare dentro ai volumi, ma articolarli panoramicamente per la larghezza dello spazio dato – lo schermo.
Con una caratteristica già riscontrabile in precedenza – l'elmo di Hagen, il volto dell'angelo della morte, le pareti del ristorante di *Mabuse* - i personaggi sono investiti per primi dall'esigenza pittori-

[7] Sull'espressionismo in generale (con una nota decisiva per la critica di *Metropolis*) cfr. Ladislao Mittner: «L'espressionismo», Laterza, Bari, 1965.

ca e strutturale. In *Metropolis* sono le folle a sopportare il maggior carico espressivo. Per la prima volta, all'interno della struttura generale, lo spazio tende ad acquistare la sua terza dimensione naturale. La moltiplicazione degli elementi su piani diversi favorisce questa costruzione plastica. Ora le folle di *Metropolis* sono composte secondo uno schema piuttosto rigido, come ha dimostrato un breve saggio elaborato di recente [8]. Seguiamo la dimostrazione:

1) cambio dei turni	geometria rigorosa assenza di caratterizzazione
2) bambini nel giardino	»
3) operari al lavoro	»
4) gli operari da Maria	»
5) schiavi della torre di Babele	»
6) invitati alla festa di Maria-robot	caratterizzazione divisione geometrica
7) operai arringati da Maria-robot	»
8) operai che distruggono la città sotterranea	assenza di geometria e di caratterizzazione
9) folla davanti al capo-operaio	geometria rigorosa assenza di caratterizzazione
10) i bambini	aggregazione geometrica
11) girotondo degli operai	»
12) festa di Maria-robot	»
13) il rogo	divisione geometrica
14) folla sul sagrato	geometria rigorosa assenza di caratterizzazione

Per sette volte dunque la massa degli operai è semplicemente incasellata nello spazio. Non hanno un viso, sono privi anche di personalità fisica. Questa è la tesi delle prime sequenze; e sono solo operai a comparire cosí. La storia non ha cambiato nulla: la colonna del turno di notte che esce dalla città sotterranea equivale a quella degli schiavi che vanno a morire a Babele. Il loro destino non muta: prima, durante, dopo il lavoro resteranno solo degli elementi geometrici. Se la tesi scontenta tutti, non sarà certo l'antitesi, denotata dal disordine e dalla violenza voluta dal Male, a migliora-

[8] Sergio Guarino - Cristina Marolla - Paolo Percaus: «L'espressionismo? E' un gioco...». Seminario di studio della II cattedra di Storia del teatro e dello spettacolo, Università di Roma, A.A. 1976/77.

re la condizione operaia. Sarà invece la mediazione tra l'Assoluto (il capitale) e il Relativo (il lavoro) a verificare che la tesi aveva bisogno solo di un correttivo atto a modificare l'entità metafisica dell'Assoluto: da Male a Bene. La composizione triangolare culminante nella spia/capo-operaio che attende la stretta di mano elargita con riluttanza dal padrone – siamo alla sequenza conclusiva – è un manifesto politico. Ribadito del resto dai gradini (gerarchia) che formalizzano l'immagine e dal movimento verso l'alto che l'operario compie per ascendere al padrone. La presenza di Freder garantisce il buon compimento dell'ordine ristabilito.

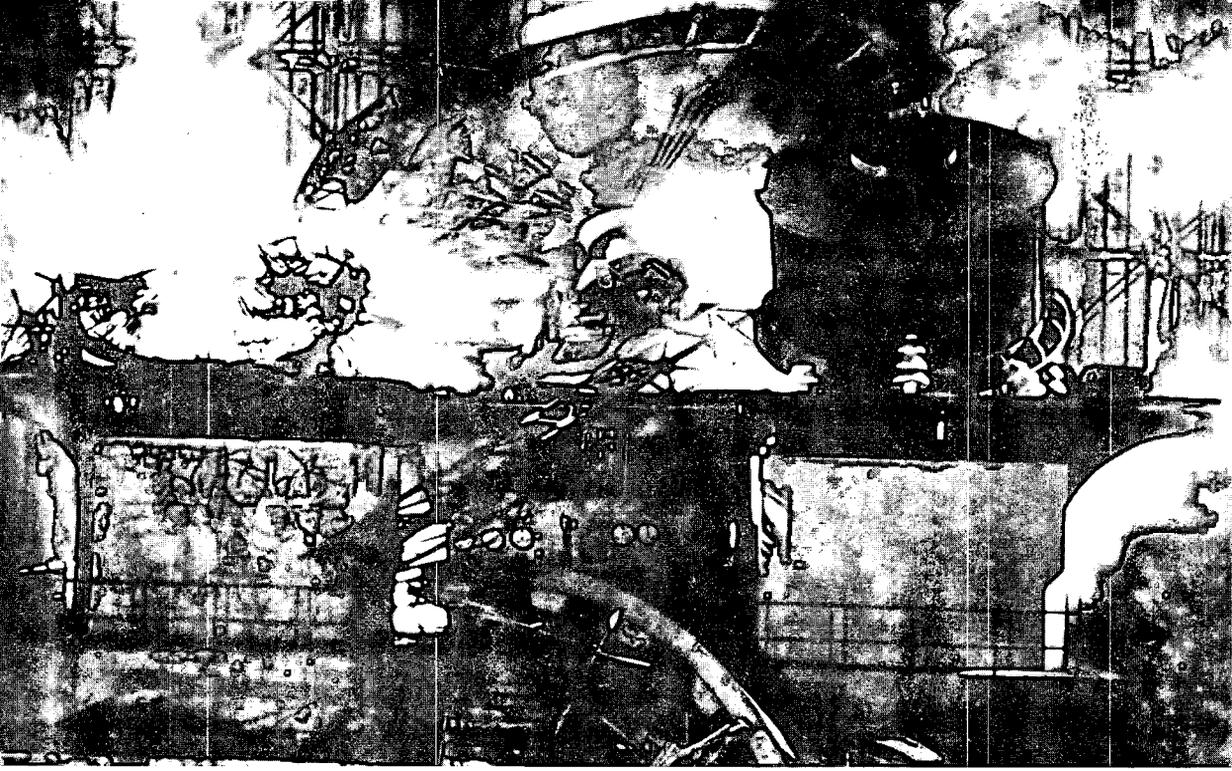
Se si desidera una controprova ideologica, è sufficiente guardare come Lang compone la folla borghese alla festa del robot del Male. Essi hanno già quella caratterizzazione geometrica che prelude all'ordine auspicato; vi si immobilizzano non appena appare Maria, pur conservando una precisa caratterizzazione tipologica personale, sintomo di un'esistenza umana che oggi è calamitata dal Male, ma domani sarà disponibile alla redenzione come nel caso di Freder.
Quest'ultimo punto spiega del resto il comportamento apparentemente suicida del Capitale che spinge gli operai ad una rivolta capace di paralizzare l'intero sistema. L'osservazione di Paul Jensen [9] non tiene infatti conto della necessità di mutamento che il potere verifica al suo interno, cosí come, su un piano strettamente politico, non tiene conto che la prassi teorizzata in *Metropolis* è stata consueta a molte civiltà capitalistiche alla ricerca di pretesti per una riorganizzazione interna del proprio status di capitale/lavoro.
Ma al di là da simili considerazioni verifichiamo, in relazione al nostro tema, come *Metropolis* consumi il passaggio dal pittoricismo espressionista ad una simbologia delle cose secondo l'acuta osservazione di Mitry.
La tecnica espressionista era servita a Lang fin quando il Mito aveva occupato interamente la sua esigenza espressiva. Formalizzato come un gioco di segni guidati dalla soggettiva del narratore, l'espressionismo aveva offerto il suo impianto comunicativo per esigenze del tutto estranee e in certo modo antitetiche all'ideologia del movimento [10].

Metropolis è ancora tributario di questo schema, fino al punto cruciale e di certo piú estraneo alla razionalità di Fritz Lang: il *topos* ideologico. In questo momento, lo abbiamo visto, è necessaria la

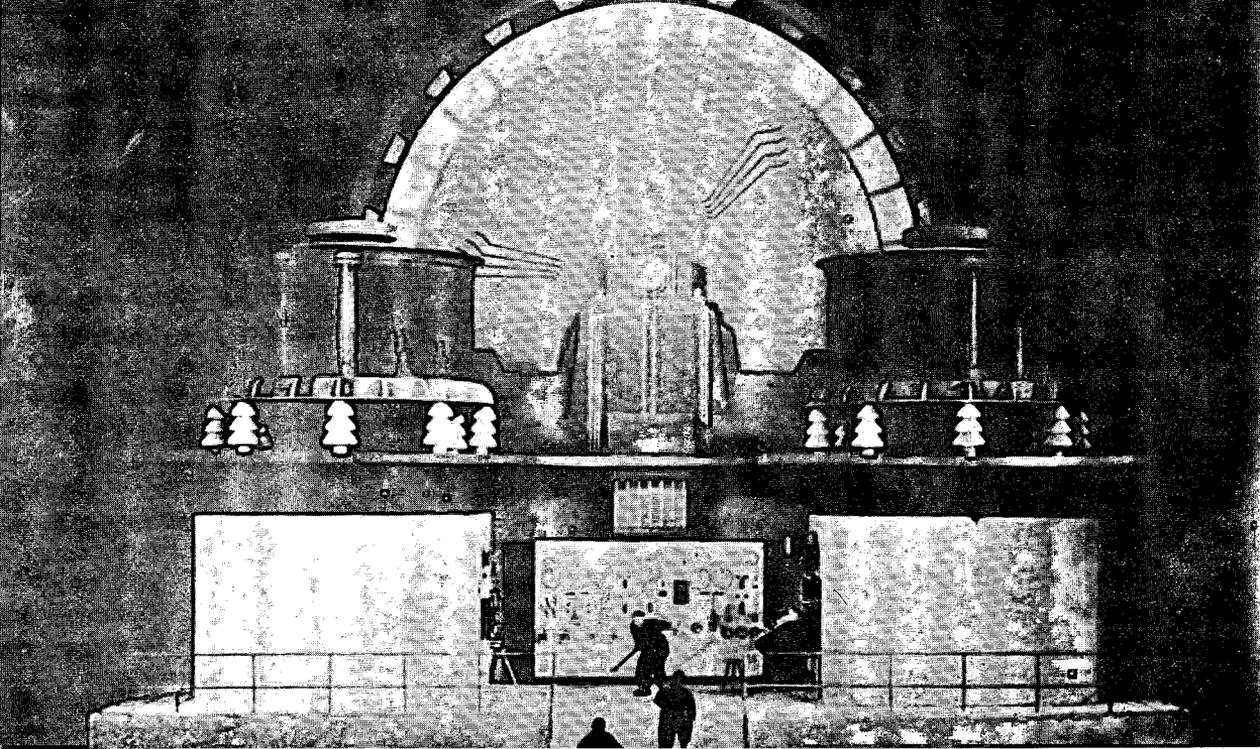
[9] Paul Jensen, op. cit.
[10] Sul problema, cfr. la raccolta di saggi pubblicati su «Marcatrè», nn. 8/9/10, 1964.

presa di possesso del reale, non la contemplazione di un universo misterioso. E per prendere possesso dello spazio occorre una riconversione della tecnica espressiva. Nel 1926 l'espressionismo era in piena agonia e commercializzazione. Lang sperimenta questa crisi ed il suo film successivo propone una tesi diversa.
Poiché in *Spione* ciò che conta è la struttura svuotata delle immediate connotazioni, il regista si permette di portare le cineprese all'interno dell'impalcatura, svelando la tridimensionalità compiuta. Non possiamo escludere che, come già in *Metropolis*, gli studi di architettura dell'autore abbiano influenzato la scelta.
Ma poiché la biografia non è oggetto del nostro studio, constatiamo solamente che *Spione* è un film imperniato su di una struttura plastica, ricca di parentele con la nascente Bauhaus.
Esistono delle conferme a riguardo: la tecnica del montaggio si accelera secondo una concezione stringata in cui la forma del racconto prevale su altri elementi. Case e palazzi assumono piena evidenza e verosimiglianza fino alle grandi scritte a scatola che sovrastano la Banca che Haghi ha scelto come quartier generale. Le geometrie di Lang sono assai vicine a quelle di Gropius e tutto il film respira l'aria di secco pragmatismo dell'architetto. Lo spazio di Lang adesso si inventa senza sosta, per le strade, negli studios, tra le impalcature. Proprio l'inutilità dell'intreccio, la sua complicazione al limite dell'assurdo porta in primo piano questa struttura rinnovata. L'episodio dei treni e dei numeri che animano l'ultima parte del racconto è un eccellente esempio della nuova prospettiva.
A titolo di ipotesi la novità non spaventa. Infatti con il cambiamento del clima culturale tedesco, anche Lang assume nuovi strumenti d'espressione. Ancora facile citazione? Non diremmo, dal momento che il film è l'anello cruciale per il riavvicinamento alla storia e all'umano da parte dell'autore.
Questo spazio che incessantemente viene sondato, perforato, costruito, è quello stesso che Gropius concepiva come realtà capace di riflettere su se stessa nell'atto stesso del farsi. Anche *Spione* può essere osservato come una riflessione sul film stesso. Il risultato sarà l'umano; l'entità nuova che plasma e costruisce anziché essere evocata e tratteggiata nel fumo dell'illusione. Allo *Stimmung* [11] si sostituisce la realtà; e prima di questa, ovviamente, si pone in evidenza il trucco che consentiva lo stimmung.

M si pone oltre questi elementi. Infatti il problema dello spazio esiste per un regista solo fino a quando non si giunge a definizione. Se nei primi film si riproponeva costantemente e con *Spione* invece si esaurisce, ciò è dovuto al rapporto tra incredibile e verisimile.

[11] Cfr. Lotte Eisner, op. cit.

Metropolis (1926).

Finché si tratta con il primo, niente è accettabile in partenza; ogni volta bisogna tracciare i confini dell'incerto. Ma quando si parla del verisimile si rientra nella convenzione della fiction cinematografica. Poiché in *Spione* i dati erano stati analizzati e discussi, *M* non deve che ricomporli secondo la convenzione. E ciò avviene puntualmente.
D'altra parte il magazzino dell'espressionismo non era stato chiuso a doppia mandata. Alcune delle sue soluzioni, specie le tecniche delle ombre, potevano ancora servire in contesti differenti. Il regista, usandoli, fa certamente della citazione autobiografica e presta il fianco alla critica. L'errore di Lang consiste proprio nell'aver mantenuto in vita trucchi e mezzucci che egli stesso aveva condannato nella loro globalità.
Si spiega così, nostro avviso, la facilità di estrapolazione di alcuni passi del film, citati come tipicamente espressionisti, quando in realtà non sfruttano che un vuoto involucro immaginifico dell'antica struttura [12].
Questo procedimento rimarrà del resto invariato nel cinema americano del regista. Ancora ombre, utilizzate nel semplice senso di un'anticipazione terrorizzante, ancora linee geometrizzanti (che cosa? perché?), ancora rimandi multipli verso un "altro" che si è vanificato con la mitologia del Destino. Quando la sorte ha facili spie-

[12] Cfr. in Ladislao Mittner, op. cit., il capitolo sulla "Nuova Oggettività" (Neue Sachlichkeit).

Metropolis (1926).

gazioni nell'inconscio o nella sociologia, essa non appartiene piú ad alcuna metafisica. Dunque sparisce l'oggetto oscuro che *Der müde Tod* illuminava con fioche candele capaci di riassumere l'ombra dell'ultraterreno e lo spegnersi dell'esistenza.
Ciò che invece *M* tiene in primo piano è lo spazio plastico scoperto con *Spione*. Si badi bene, scoperto e per questo investigato, percorso, sempre creato e sempre ritrovato. Ne sono buoni esempi il palazzo in cui Becker si nasconde, le strade buie della notte, la cameretta del mostro cosí ricca di luce e cosí irreprensibile al primo sguardo. Ma ormai le situazioni fanno parte di una struttura estranea alle poetiche – stravolte o accettate – dei movimenti artistici di Weimar. Ancora una volta l'America è vicina.

3. Dagli Dei ai borghesi

Non ci pare che un'analisi sui personaggi – o creature – dei cinema di Lang sia mai stata tentata con una certa sistematicità. D'altro canto è proprio questa, a nostro giudizio, la chiave per ridiscutere la pretesa struttura metafisica che Del Ministro propone e che Lang stesso ha piú volte accreditato secondo un procedimento a nostro avviso sospetto. L'indagine sui personaggi e sul loro status mette infatti in luce una continuità evolutiva lineare tra i protagonisti di *Der müde Tod* e l'Hans Becker di *M*. Continuità ed evoluzione degne d'analisi.

Una griglia d'indagine viene offerta dal confronto tra i luoghi di ambientazione delle varie storie che fin qui abbiano risolto con la semplice indicazione di Mito e Realtà.
In *Der müde Tod* l'ambiente è una vera e propria "nowhere land". In questo spazio si muovono tre protagonisti, sistematicamente doppiati, ed un coro atto ad orientare lo sfondo. Dei tre protagonisti uno prevede un ulteriore sdoppiamento all'interno dell'incastro leggendario. Si tratta, lo sappiamo, dell'Angelo della Morte che dà vita al Potente. La caratteristica "sociale" dell'angelo è originariamente indefinita, sia pur nel segno del potere. Salta invece agli occhi il rapporto di comprensione/dialogo che Lang propone al pubblico nella cornice e la totale distanza che è invece perseguita lungo i tre episodi. Sull'altro fronte il Bene opera secondo un ruolo principale (la Donna) ed uno vicario (l'Uomo). Per questi due individui non vi è status preciso salvo una vaga distinzione dai grassi borghesi del coro. Essi vengono da lontano, come l'angelo della Morte, e lontano andranno sotto la protezione del mantello del Nero Sconosciuto. Ma proprio questa caratterizzazione in assenza li rende semidei con cui lo spettatore non è chiamato ad avere nessun rapporto diretto. Tutto il film infatti ruota sulla contemplazione di una vicenda multipla che esiste nel regno dei semidei; la lotta titanica è infatti, significativamente, tra l'amore e la morte; l'umano in generale e l'antiumano ancora per assioma. Valore diverso avranno le tre successive ipostatizzazioni.
In *Mabuse* il gioco è condotto da una Creatura negativa, un eroe positivo, alcune figure vicarie poste a tramite.
Mabuse è collocato socialmente e moralmente. Da un lato si libera ben presto della condizione di "raffke" per assomigliare al Potente assoluto, capace di un fascino e di un'attrazione di rara incisività. Dall'altro (l'aspetto morale) non trova scusanti, ma la sua follia malefica è toccata dal titanismo romantico.
Il suo deuteragonista (Von Wenk) appartiene invece alla classe aristocratica, attraversa il film lungo l'arco di una degradazione morale mai compensata da un'adesione emotiva alla sua lotta e quindi al pubblico.
Quanto alle figure vicarie, esse bilanciano un rapporto altrimenti impari, per paradosso, a favore di Mabuse.
Gli antenati ovvii del Dio e del Diavolo moderno (l'aristocratico ed il grande borghese) sono i semidei ed i principi. Esattamente le classi cui appartengono Siegfried ed Hagen.
Qui però il rapporto di forze fa coincidere logica e prassi. Siegfried è veramente l'eroe, oltre che il semidio toccato dal peccato; Hagen, la figura di tetra grandezza che coinvolgerà nella sua fine un massacro storico. La disparità che comunque si ritrova tra i due poli del racconto viene compensata dal doppio movimento antiteti-

co delle due eroine (Brunhild e Kriemild) il cui segno sociale è infatti inverso. La semidea Brunhild trascorrerà dalla solitudine efferata verso la bontà, mentre per Kriemild il percorso sarà quello della principessa coinvolta nel Male di Hagen. L'ultimo personaggio, Gunther (vicario del Bene) preannuncia un ruolo poi reincarnato dal Jason di *Spione*. Nella sua debolezza di figura storica, verrà presto attratto dal polo negativo di Hagen che ottiene cosí una conferma all'esterno della sua struttura, altrimenti fragile al cospetto del Semidio.

La "nowhere land" di *Metropolis* acquista i contorni dell'ipotetico langhiano. In questo spazio è prevedibile che i grandi borghesi occupino il ruolo designato degli aristocratici. Dall'altra parte vi sarà il polo negativo dell'unica classe, la borghesia, dalla quale sono partiti anche i "raffke" di Weimar.
Proprio questa sottile coincidenza di classe obbliga Lang ad introdurre significative varianti: Rotwang, Maria, il suo robot.
All'origine la contrapposizione non esisterebbe poiché Freder segue la stessa ideologia del padre John. E' dunque necessario che i due si moltiplichino nell'istanza di partenza per poi consentire il loro mutamento in senso convergente (cioè verso il Bene). Lang ricorre allora, sul piano del Male, al mago, che già aveva designato come strumento neutrale nell'episodio cinese (e nella cornice) di *Der müde Tod*. Rotwang sarà l'esecutore della volontà negativa della borghesia.

Spione (1928).

Nell'altro campo viene introdotto il personaggio perfetto, Maria, la cui provenienza è sconosciuta e le cui caratteristiche sociali ci sono quindi ignote. Il personaggio, attraverso cui passa la conversione di Freder e l'adesione del pubblico, avrebbe tutti i crismi di quella deità immobile che abbiamo visto nel film del 1921.
Poiché però ci troviamo all'interno di una falsa dualità, per la prima volta vicina all'esplicitazione, il polo negativo può produrre il duplicato deteriore di Maria, può rendere evidente il suo animus colpevole: ecco il robot. Posto lo schema tutto il movimento successivo, compresa l'intesa tra Rotwang e Maria – parte soppressa dall'attuale montaggio – segue il facile scopo della riunificazione e della ricomposizione nel segno della Sintesi.

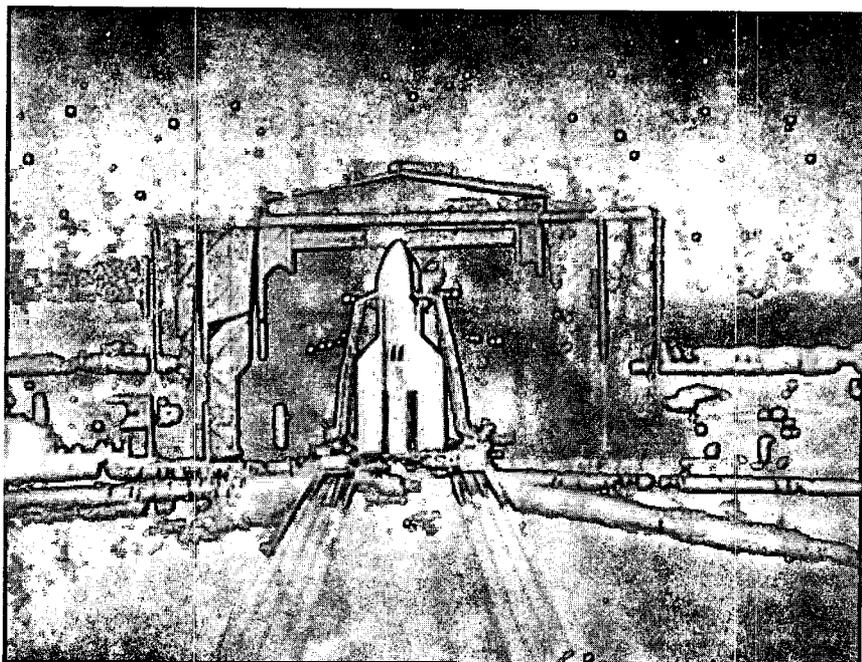
Spione va visto come il rovescio della medaglia dell'intera trilogia e di *Mabuse* in modo particolare. Facile quindi ricostruirne lo schema. Il Male si incarna in Haghi con relativi vicari (Sonia, Kitty, il killer, l'infermiera) e si presta a continui sdoppiamenti, spie del desiderio di onnipotenza e di totalità del Male medesimo. Il Bene invece acquista le fattezze di Tremaine. Americano, interprete di una borghesia buona ed efficiente, è per forza superiore al suo vicario Matsumoto (appartenente ad una razza in fin dei conti inferiore). Il tramite che garantisce un movimento interno è affidato a due personaggi: Sonia e Jason. La prima indica la superiore forza di attrazione del Bene rispetto all'antagonista. L'altro, poiché ospita nella sua organizzazione lo stesso Haghi sotto mentite spoglie, non è esente, come invece Tremaine, dalla colpa. Del resto la sua caratterizzazione di piccolo borghese un po' tonto e un po' distratto ben si addice al ruolo. La mediocrità è il suo attributo. Tra il nuovo "raffke" onnipotente ed il buon borghese che assomma in sé il mito del Semidio (Tremaine), Jason delinea la piccolezza dell'uomo comune.
Quell'uomo comune che verremo a conoscere con le angosce e l'umanità distorta di Hans Becker.
Nel nuovo film, *M*, Lang si trasferisce dentro la mediocrità; la espurga dal peccato – il demone da cui Becker si sente dominato – e la assume col motto «siamo tutti colpevoli», «non esistono buoni e malvagi. Ma noi siamo giunti ad una convenzione e chiamiamo i malvagi, *i buoni* e coloro che sono molto malvagi, *i malvagi*».
Intorno a questo piccolo borghese, sta l'entità bifacciale della polizia/malavita e il coro delle famiglie – le madri e le vittime innocenti.
L'analisi sociale di Lang si ricompone in un unico corpus in cui la valenza veramente negativa è quella dei potenti (il capo della malavita) e il Mostro non è altro che un ignoto prodotto della stessa

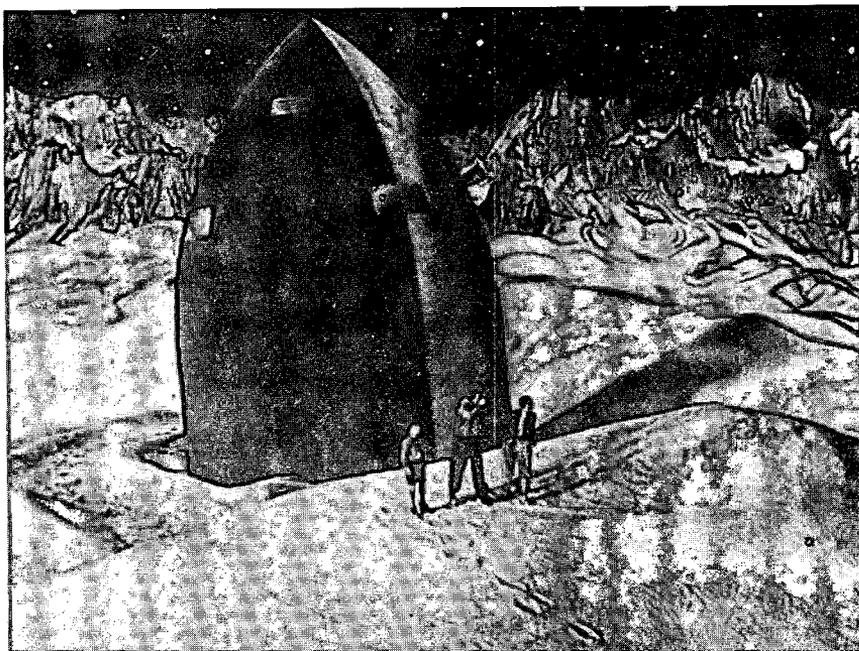
struttura sociale cui appartiene la piú pura innocenza (le bambine). Al termine dell'excursus ci pare opportuno riassumere criticamente i dati raccolti secondo la cronologia interna del cinema di Lang.

– Angelo del Male (potente)	creatura mitica irrisolta tra distanza e proiezione
– Hagen	Signore storico/mitico prevale la distanza
– Mabuse	"Raffke" sublimato a Signore del Male La proiezione è dominante
– John Fredersen (Rotwang e il robot)	La grande borghesia capitalista La distanza è dominante
– Haghi	Il vero Signore del Male La pulsione proiettiva è smascherata
– Hans Becker (il capo della malavita)	Il piccolo borghese oppresso da un destino piú alto di lui. L'identificazione è disinnescata dalla distanza verso il Potente

Sull'altro versante ecco la cronologia del Bene:

– Uomo/Donna	Gli dei toccati dal mortale La distanza è dominante
– Siegfried	Il semidio eroico La distanza si sposa alla proiezione
– Von Wenk	L'aristocratico eroico La distanza è prevalente
– Freder/Maria	La coppia borghesia/deità Identificazione e proiezione raggiungono la fusione
– Tremaine	L'eroe senza macchia Una proiezione paradossale
– Hans Becker	L'altra faccia del male L'identificazione è dominante

Si vede come, nel campo del Bene, si proceda, di pari passo con l'approssimarsi all'asse storico, ad un'accentuata identificazione. Se *Spione* si pone al di fuori dall'andamento logico è soltanto perché costituisce una tappa di riflessione. D'altra parte l'identificazione finale, realizzata sul piano sociale, è con un individuo etichettato come Mostro. Il che significa che andamento analogo si ha anche nel campo del Male dove però la proiezione (megalomane) tende ad avere il sopravvento fino all'ultimo. Nell'evoluzione Mito/Storia, anche i personaggi sottolineano quest'andamento.
D'altra parte il prevalere dei sentimenti di distanza nei confronti degli eroi positivi dovrebbe dare motivo di riflessione.
Si attua infatti, a nostro avviso, una sorta di sovrapposizione dell'ego negativo sul piano programmatico. L'analisi è condotta unicamente in via testuale. Da questo punto di vista è dato riscontrare che i personaggi positivi evolvono da una condizione di neutralità sociale verso la classe che Lang – ce lo conferma l'esperienza americana – finisce per sposare incondizionatamente: la borghesia senza manie di grandezza.
Il rovescio della medaglia, l'espressione del meccanismo piú intimo ai testi, dimostra invece come il Male sia un elemento determinante in questo processo e come non manchi mai di suscitare una ben nota attrazione. La dualità viene risolta nell'unificazione di Be-

Die Frau im Mond (1929).

cker e nella rimozione del suo demone terrorizzante, ma prima d'allora il Signore del Male è il vero protagonista del film langhiano anche nei casi in cui viene sconfitto, anche nei casi in cui la nostra distanza da lui dovrebbe essere massima.
Il fatto è soggetto a molteplici spiegazioni. Si potrebbe dire che mentre la parabola sociale è risolvibile secondo uno schema ideologico (*Metropolis*) e quindi una volta descritta non si ripresenta, il tema del "personale" è in continua agitazione ed una distinzione volutamente manichea non può che riattivare l'esigenza di problematicità. Perciò il tema dell'individuo, il Destino, è posto a paradigma e viene verificato incessantemente secondo il "drama" dell'umanità.
Ma un fatto ci orienta invece in altra direzione – almeno a livello prevalente. Infatti il Male oscilla costantemente tra sconfitta e vittoria; quasi a significare che l'attrazione da esso esercitata non è sconfitta nemmeno dal sistema etico che si è prescelto.
Questo tema, riespresso in chiave sociale, determina due registri antitetici: quello del libertario (il Male in senso romantico) dal cui stimolo ribelle la società trae nuove linfe di rinnovamento, e quello del dittatore (il Male in senso moderno) che provoca il caos delle strutture per favorire il proprio potere personale.
Il regista sembra oscillare tra queste due istanze e soltanto nella

Die Frau im Mond (1929).

sua esperienza americana sposerà l'ipotesi libertaria in funzione di una piú giusta società del Capitale.
In ogni caso, per i film in esame, il Male svolge un ruolo insopprimibile poiché dà origine a tutti i movimenti narrativi e mitici. Ma ad un altro livello, per il messaggio occulto trasportato dalle immagini, esalta una volontà di potenza accreditata dall'autore e si configura come Creatura da sconfiggere soltanto perché determina un'ossessione auto-punitiva da parte del suo creatore.
Ci sembra insomma che tutti i Malvagi di Lang siano episodi di un esorcismo contre se stessi, alla maniera in cui Brecht ci pare esorcizzare il Potere nella misura in cui ne è attratto. Ma è un'ipotesi che potrebbe anche oltrepassare i nostri limiti di ricerca.

4. Il falso meccanicismo di Spione

Se i molteplici assi d'analisi fin qui svolti hanno raggiunto una certa unità, che verificheremo nelle conclusioni, *Spione* mette di certo in evidenza quell'andamento rigidamente formale che offre sicuri appigli all'ipotesi di un rifacimento critico degli schemi precedentemente collaudati. Il film del resto ha addirittura un predecessore nell'archeologia di Lang: quel *Die Spinnen* del 1919 che già trattava di un'organizzazione criminosa internazionale.
Con *Spione* il formalismo narrativo raggiunge però vertici sorprendenti, tanto piú che attacca direttamente il genere narrativo forse piú originale alla fine degli anni venti: la "spy story". Di questo genere una caratteristica è immediatamente denunciata: la contrapposizione tra *impossibile reale* e *fiction del vero*. Come si vede si tratta della congiunzione ideale dei due temi in dialettica nella filmografia del regista. L'uno è il crinale ascendente, sino ad allora svolto, l'altro è il programma delle opere successive. Abbiamo già indicato i valori di *Spione* da molteplici punti di vista. Adesso sottolineeremo soltanto alcuni tratti rimasti in ombra per sintetizzare quindi la struttura generale.

L'azione muove da un inesistente: lo scopo di Haghi non è infatti abbastanza chiaro, né lo è l'oggetto di scontro tra i servizi segreti in lotta.
La meccanica del racconto si compiace talmente della sua logica formale da trascurare volutamente la consequenzialità di molti particolari; tra gli altri il gioco dei travestimenti di Tremaine, l'imprudenza di Haghi/Nemo. Il punto catalizzante dell'intero racconto è costituito dalla teatrale morte di Nemo e dalla sua stessa natura vagamente pirandelliana. Poiché sappiamo che l'essenza del teatro è la finzione palese, questo dato risolve numerose chiavi di lettura.

M (1931). ►

Le formulazioni prospettate da Lang per il suo racconto sembrano modellate sugli schemi proposti da U. Eco per analizzare il macrotesto spionistico di Ian Fleming [13]. Dai brevi tratti che forniamo qui sotto si può vedere come l'andamento degli schemi sia troppo scopertamente condotto "secondo le regole" che proprio in quest'epoca si andavano formando, per credere ad un'adesione del regista alla sua materia. Si noti che, a nostro avviso, schemi consimili non sono utilizzabili per gli altri film.
Sul primo livello abbiamo quindi

Bene - Capo (organizzazione)
Bene - Male
Male - Sicari
Org. - Org.
Vicario - Vicario (Kitty)
Bene - Vicario
Bene - Donna
Cattivo - Donne

Ma sul piano generale il Bene si contrappone al Male secondo lo schema:

Ideale - Megalomania
Alea - Programmazione
Perfezione - Perversione
Mondo Libero - Mondo dell'organizzazione
Amore - Morte

Come si vede si tratta di un facile tabellario cui né Tremaine né Haghi contravvengono mai; un tabellario condotto secondo i filoni narrativi di:

Avventura
Sentimento
Potere
Amicizia
Gioco
Mistero

Sulla base di quest'elementare dimostrazione affermiamo che il gioco di Lang svela volutamente le sue regole e che quindi *Spione* assolve a questo compito. Ma, procedendo, riteniamo che se un fatto simile è accertabile, significa che l'autore ha acquistato piena

[13] Umberto Eco, *Le strutture narrative in Fleming*, in AA.VV.: «L'analisi del racconto», Bompiani, Milano, 1972.

M (1931). ►

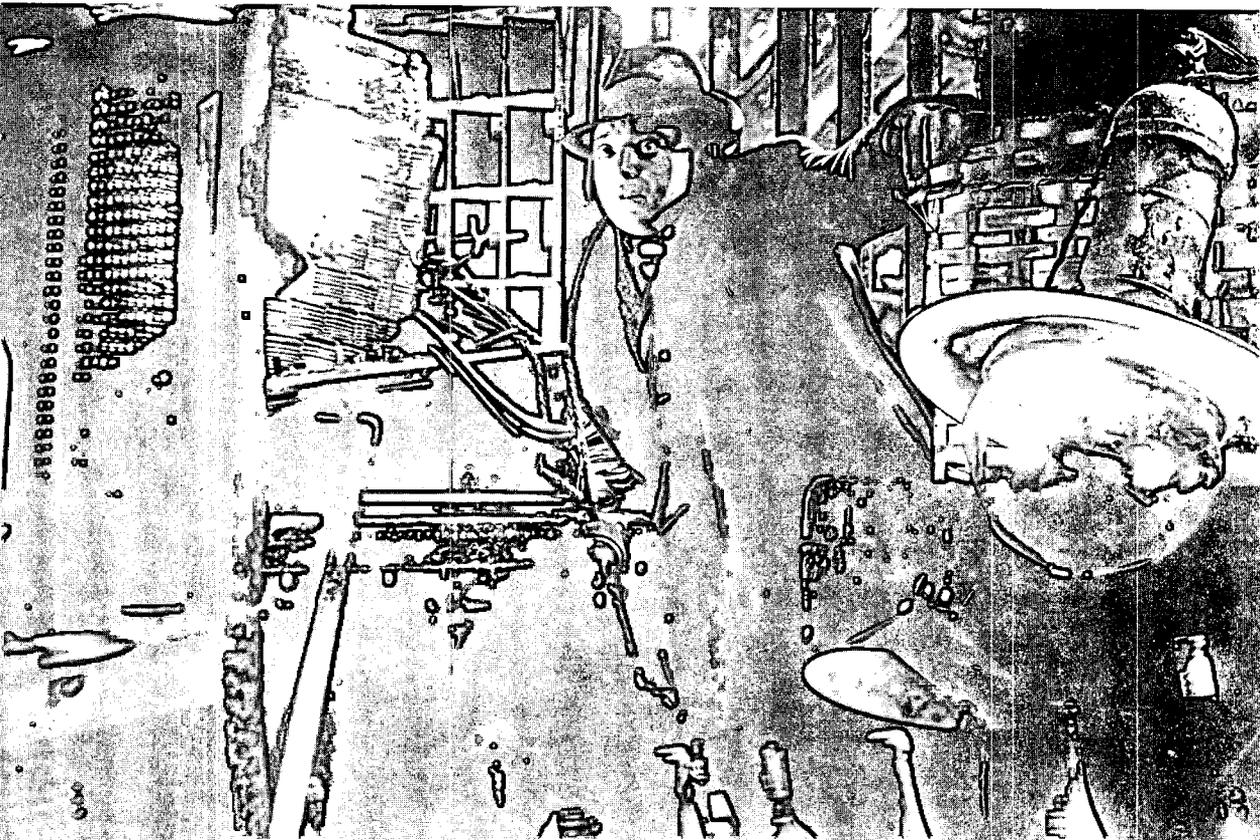
coscienza del sistema programmatico e reale della sua scrittura espressiva e concettuale. Ciò che oggi viene smontato e concesso ad un pubblico avvertito è soltanto ciò che al regista non serve piú. Non tutta la realtà del. film quindi.
Inoltre se, come si è scritto piú volte, il cinema tedesco di Lang prevedesse una sola struttura comunicativa, *Spione* sarebbe un'eccezione clamorosa dal momento che divarica in modo evidente l'intreccio dal gioco compositivo. Crediamo al contrario che il cinema di Lang sia imperniato su di una struttura simbolica ambivalente e registrabile a piú livelli spesso antitetici.

Appare assente dal nostro saggio qualsiasi considerazione criticamente approfondita riguardo a due film che pure appartengono in pieno al "periodo tedesco" di Fritz Lang, anzi ne costituiscono la conclusione. Si tratta di *Die Frau im Mond* (La donna nella luna) del 1929 e di *Das Testament des Doktor Mabuse* (Il testamento del Dottor Mabuse) del 1933: quest'ultimo realizzato, come gli altri, in Germania, ma ormai reperibile esclusivamente nella copia dell'edizione francese, che venne trafugata all'indomani dell'esilio volontario del regista in Francia (prima tappa di un esodo che lo avrebbe poi fatto approdare a Hollywood), e messa in circolazione solo piú tardi.
Esiste un'intenzionalità in questa scelta, che non dipende da un escamotage strategico atto a far quadrare comunque i conti della proposta critica.
Qualsiasi buon lettore dell'opera langhiana è in grado di verificare infatti come, al di là dell'esattezza delle ipotesi, la struttura di questi due film non possa in alcun modo contraddire lo svolgimento del discorso. Sono invece da tenere in conto motivazioni differenti: in primo luogo la volontà di riprendere, punto per punto, il saggio di Dal Ministro perché piú evidente emerga il confronto critico. C'è inoltre, da parte nostra, la coscienza che i due film sono altrettanti "assaggi" di Lang a strutture narrative marginali rispetto alla sua struttura narrativa fondamentale. *Die Frau im Mond* viene considerato, ci pare a ragione, un'esperimento espressivo cui Lang non volle, scientemente, dare seguito; se lo slancio fantastico, la proiezione mitica che lo anima si imparenta in qualche modo a *Metropolis*, appare tuttavia che il prodotto esce, ideologicamente, con un segno datato. Quanto a *Das Testament des Doktor Mabuse*, si tratta di un film che meriterebbe, per una serie di ragioni, un ben piú attento esame. Ci proponiamo perciò di riprendere in modo piú corretto e specifica la sua analisi.

Conclusioni

Si potrebbe dire, con uno scherzo strutturalista, che il titolo di *M* si deve alla visualizzazione grafica della congiunzione che la lettera comporta. Come se nei bracci diagonali fossero visibili i segni confluenti dei sistemi langhiani: il Bene ed il Male.
Fuor di metafora è facile dire che il film del 1931 rappresenta un'apparente risoluzione dei problemi posti. Soppressa una dialettica falsa, in quanto interna al sistema, in Hans Becker la metafisica del male risulterebbe conclusa. Ma poiché abbiamo dimostrato, o almeno ipotizzato, che non tanto di metafisica si tratti, ma di incertezza tra Mito e Storia, tra democrazia del capitale e totalitarismo dittatoriale, Hans Becker è un personaggio-tappa nell'evoluzione ideologica.
Il confronto con la storia, l'avvento al potere del nazismo hanno in effetti orientato Lang verso una concezione democratica del potere borghese. Non per questo tutto è chiarito. La rimozione del Male, attuata nella figura retorica del demone, dimostra come già all'interno della struttura etica (o metafisica) piú chiaramente denunciata, non si giunga alla Soluzione, ma solo ad un'acquisizione di realtà.
Sul piano sociale invece la polemica rimane sottilmente aperta perché la proposta ideologica di Lang appare datata ancora 1926, l'anno di *Metropolis*.
Persino la scelta di campo (l'America di Tremaine) risulta un ripiego abbondantemente ironizzato prima di essere esaltato durante l'esperienza d'oltre oceano.
Per sintetizzare potremmo dire che il cinema tedesco di Lang si presenta come una struttura simbolica a temi obbligati. Gli assi fin qui dimostrati confluiscono in questa definizione. Il passaggio dal Mito alla Storia costituisce il primo traguardo, concerne la dimensione temporale. Il regista arriva a definire la sua scoperta della realtà nel codice simbolico della "nowhere land" che assume i contorni della Germania di Weimar. In questo senso persino la Storia, ritrovata alla fine, non è che un simbolo di questo tempo definito; serve in funzione di una costruzione piú vasta, non è il tema centrale della narrazione.
La definizione dello spazio costituisce il secondo momento della struttura. Dal pittoricismo espressionista alla concezione plastica della Realtà, dicevamo. Ancora una volta è una simbologia (quella delle cose) a farsi strumento del progresso; ancora una volta si tratta di un aspetto, non del tema centrale.
L'azione compiuta dai personaggi costituisce il terzo tempo della struttura. Senza azione non si darebbe evoluzione e l'azione del cinema di Lang è in direzione della Realtà. Ma stiamo attenti a ricor-

dare che i simboli, tramite i quali questi personaggi si esprimono, sono quelli del codice etico (o metafisico). Anche qui il tema è centrale solo entro certi limiti: la decodificazione dei simboli.
Il simbolo è un'invenzione relativamente recente nella storia dei *tropoi* narrativi moderni. Lo distingue l'esigenza continua di rimando ad altro, ma nell'ambito di un circolo chiuso. Qualora il circolo sia aperto, il simbolo non è capace di vita propria. Il fatto che denominiamo "simbolica" la struttura di Lang significa proprio questo. In ultima analisi il cinema del nostro autore sopravvive della sua stessa circolarità. Una circolarità forzatamente gratificante, ma ambigua.
Se infatti si trattasse di una struttura semplice in essa non si darebbero costantemente dei significanti doppiati all'infinito sul piano dei significati.
Ma in Lang questo avviene: l'intreccio rimanda all'uomo, questo alla sua metafisica, questa al sociale, il sociale all'ideologia. Di qui si attiva al libertarismo democratico: da questo alla dittatura e da questa di nuovo all'intreccio in vista dell'uomo.
Che la struttura sia inevitabilmente complessa ci viene confermato da un'ultima verifica: quella sui finali dei vari film. L'"happy end" vi domina sovrano. Ora l'"happy end" ha per sua caratteristica una fondamentale ambivalenza: totale straniamento o totale coinvolgimento a seconda del grado di malizia dello spettatore.

M (1931).

Questo non avviene quando la posizione dell'autore coincida esattamente con uno dei vertici divaricati dell'oggetto narrativo. Ejzenštejn sposa il coinvolgimento ed in questo non v'è ambiguità.
Ma il risultato di Lang è diverso. Il suo cinema ha sempre una doppia parola conclusiva. E l'ambivalenza, di segno costantemente opposto, non fa che gratificare la struttura proposta.
Ancora una volta ci viene in aiuto *Spione*, dove il meccanismo si scopre parzialmente. Ma piú efficace è il caso di *M* dove l'"happy end" è per antonomasia ambiguo. Nel finale si vanifica l'identificazione dello spettatore proprio quando essa aveva raggiunto il suo apice. E' il segno dell'ultima mano condotta a carte semi-scoperte. La maggioranza dei film successivi si adeguerà con colpevole coscienza allo schema individuato.

La nostra ricerca non vuole ovviamente proporre una lettura moralista del cinema di Lang.
Va però detto, in risposta a troppi osanna dei critici di oggi, che il rifiuto al nazismo da parte del regista viennese non può coincidere con una posizione sinceramente democratica. Lo capiva Brecht [14] e lo capirono le case di produzione americane. L'umanitarismo di

[14] Bertolt Brecht: «Diari di lavoro», Einaudi, Torino.

M (1931).

Lang, la sua lotta contro il feticcio morboso ed affascinante del Male e del Potere equivale, sul piano ideologico, ad una concezione sostanzialmente reazionaria. E la storia piú recente ci insegna che ogni ambiguità di fronte alle teorie del fascismo equivale ad un'acquiescienza silenziosa.

Filmografia del Lang "tedesco"

Der müde Tod(Destino o Le tre luci) – **r.**: Fritz Lang – **s.**: Thea Von Harbou – **sc.**: Thea Von Harbou – **f.**: Fritz Arno Wagner (racconto arabo, veneziano e cinese) e Hermann Saalfrank (il racconto tedesco) – **scg.**: Walter Röhrig (racconto tedesco), Hermann Warm (racconto arabo e veneziano) e Robert Hertl (racconto cinese) – **int.**: Lil Dagover, Walter Janssen, Bernhard Goetzke, Hans Sternberg, Carl Rückert, Max Adalbert, Wilhelm Diegelmann, Erich Pabst, Karl Platen, Hermann Picha, Paul Rehkopk, Max Pfeiffer, Georg John, Lydia Potechina, Grete Berger, Eduard von Winterstein, Erika Unruh, Rudolf Klein-Rogge, Lothar Mütel, Edgar Pauly, Levis Brody, Karl Huszar, Paul Biensfeld, Paul Neumann – **pr.**: Erich Pommer per la Decla Bioscop – **o.**: Germania 1921.

Dr. Mabuse, der Spieler - I. Der grosse Spieler; II. Inferno (Il dottor Mabuse) – **r.**: Fritz Lang. – **s.**: basato sul racconto di Norbert Jacques – **sc.**: Thea von Harbou – **f.**: Carl Hoffmann – **scg.**: Otto Hunte, Stahl Urach – **int.**: Rudolf Klein-Rogge, Aud Egede Nissen, Gertrude Welcker, Alfred Abel, Bernard Goetzke, Paul Richter, Forster Larrinaga, Hans Adalbert von Schlettow, Georg John, Karl Huszar, Grete Berger, Julius Falkenstein, Lydia Potechina, Julius Hermann, Anita Berber, Julie Brandt, Auguste Prasch-Grevenberg, Adele Sandrock, Max Adalbert, Paul Biensfeld, Gustav Botz, Heinrich Gotho, Leonard Haskel, Erner Hübsch, Gottfried Ruppertz, Hans Junkermann, Adolf Klein, Erich Pabst, Edgar Pauly, Karl Platen, Hans Sternberg, Olaf Storm, Erich Walter – **pr.**: Erich Pommer per la Decla Bioscop e UCO-films – **o.**: Germania 1922.

Die Nibelungen - I. Siegfrieds Tod; II. Kriemhilds Rache (Sigfrido; La vendetta di Crimilde) – **r.**: Fritz Lang – **sc.**: Thea von Harbou – **f.**: Carl Hoffmann e Günther Rittau – **scg.**: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht – **an.**: Walther Ruttmann – **int.**: Gertrud Arnold, Margarete Schön, Hanna Ralph, Paul Richter, Teodor Loos, Hans Carl Müller, Erwin Biswanger, Bernhard Goetzke, Hans Adalbert von Schlettow, Hardy von Francois, Georg John, Georg Jurowski, Iris Roberts, Rudolf Rittner, Rudolf Klein-Rogge, Hubert Heinrich, Fritz Alberti, Georg August Koch, Grete Berger, Erida Richard – **pr.**: Erich Pommer per la Decla-Bioscop e UFA – **o.**: Germania 1924.

Metropolis – **r.**: Fritz Lang – **s., sc.**: Thea von Harbou – **f.**: Karl Freunde, Günther Rittau – **scg.**: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht; sculture di Walter Schultze-Mittendorf – **int.**: Alfred Abel, Gustav Frölich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Erwin Biswanger, Heinrich George, Olaf Storm, Hanns Leo Reich, Heinrich Gotho, Margarete Lanner, Max Dietze, George John, Walter Ruhle, Arthur Reinhard, Erwin Vater, Grete Berger, Olly Böeheim, Ellen Frey, Lisa Gray, Rose Lichtenstein, Helene Weigel, Beatrice Garga, Anny Hintze, Helen von Münchofen, Hilde Woitscheff, Fritz Alberti – **pr.** Erich Pommer per l'UFA – **o.**: Germania 1926.

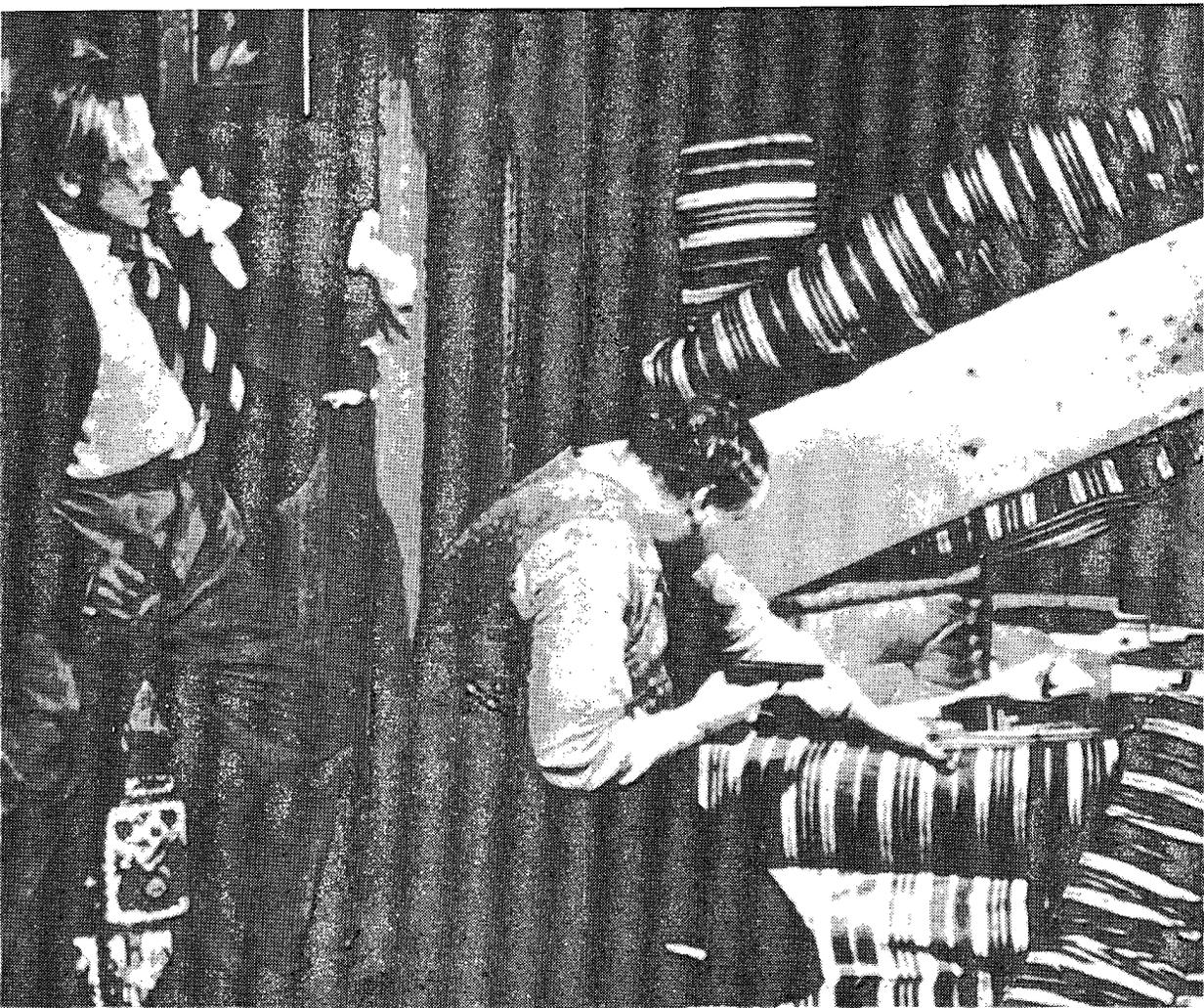
Spione – **r.**: Fritz Lang – **s., sc.**: Thea von Harbou – **f.**: Fritz Arno Wagner – **scg.**: Otto Hunte, Karl Vollbrecht – **int.**: Gerda Maurus, Willy Fritsch, Rudolf Klein-Rogge, Lupu Pick, Lien Deyers, Craighall Sherry, Fritz Rasp, Louis Ralph, Herta von Walther, Paul Hörbiger, Grete Berger - **pr.**: F. Lang per la F. Lang-Film – **d.**: U.F.A. – **o.**: Germania 1928.

Die Frau im Mond – **r.**: Fritz Lang – **s., sc.**: Thea von Harbou – **f.**: Curt Courant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek, Kostantin Tschet (Tschetwerikoff) – **scg.**: Emil Hasler, Otto Hunte, Karl Vollbrecht – **int.**: Klaus Pohl, Willy Fritsch, Gustav von Wangenheim, Gerda

Maurus, Gustl Stark-Gstettenbauer, Fritz Rasp, Tilla Durieux, Hermann Vellentin, Max Zilzer, Mahmud Terja, Bey, Borwin Walth, Karl Platen, Josephine, Margaret Kupfer, Max Maximillian, Alexa von Porembska, Gerhard Damman, Heinrich Gotho – **pr.**: F. Lang per la F. Lang-Films – **d.**: UFA – **o.**: Germania 1929.

M (Il mostro di Düsseldorff) – **r.**: Fritz Lang – **s.**: Egon Jacobson – **sc.**: Thea von Harbou – **f.**: Fritz Arno Wagner, Gustav Rathje, Karl Vash – **scg.**: Karl Vollbrecht e Emil Hasler – **int.**: Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Gustav Gründgens, Fritz Gnass, Fritz Odemar, Paul Kemp, Theo Lingen, Ernest Stahl-Nachbaur, Franz Stein, Otto Wernicke, Theodor Loos, Georg John, Rudolf Blumner, Karl Platen, Gerhard Bienert, Rosa Valetti, Herta von Walther - **pr.**: Seymour Nebenzal per la Nero Film – **o.**: Germania 1931.

Das Testament des Dr. Mabuse (Il testamento del dottor Mabuse) – **r.**: Fritz Lang – **s.**: basato sul romanzo di Norbert Jacques – **sc.**: F. Lang, Thea von Harbou – **f.**: Fritz Arno Wagner, Karl Wash – **scg.**: Carl Vollbrecht, Emil Hasler – **m.**: Dr. Hans Erdmann – **int.**: Rudolph Klein-Rogge (Mabuse), Oskar Beregi (Dr. Baum), Karl Meixner (Landlord), Theodor Loos (Dr. Kramm), Otto Wernicke (Karl Lohmann), Klaus Pohl (Müller), Wera Liessem (Lilli), Gustav Diessl (Kent), Camilla Spira (Juwelen-Anna), Rudolph Schündler (Hardy), Theo Lingen (amico di Hardy), Paul Oskar Höcker (Bredow), Paul Hanckels (litografo), Georg John (domestico), Ludwig Stössel, Hadrian M. Netto, Paul Bernd, Henry Pless, A.E. Licho, Gerhard Bienert, Josef Damen, Karl Platen, Paul Rehkopf, Franz Stein, Eduard Wesener, Bruno Ziener, Heinrich Gotho, Michael von Newlinski, Anna Goltz, Heinrich Gretler – **p.**: F. Lang – **o.**: Germania, 1933.

Das Testament des Doktor Mabuse (1933).

SVIZZERA A SORRENTO: ALLA RICERCA DI UN'IDENTITA'

Guido Cincotti

Di scena la Svizzera, secondo una programmazione puntualmente attuata da qualche anno a Sorrento, dove gl' "Incontri" settembrini, nati come passerella annuale delle maggiori cinematografie tradizionali oltre che come occasione turistica in chiave di folclore paesano, sono andati via via trasformandosi in luogo di documentazione sullo status delle cinematografie piú emarginate e perciò stesso pigramante definite "minori". Ma è proprio da queste isole di presunto sottosviluppo che spesso oggi sono da attendersi apporti di nuova linfa allo sclerotizzato sistema circolatorio della distribuzione cinematografica. La quale viceversa, almeno in Italia, continua a battere le strade tradizionali e rifiuta ottusamente la ricerca di quei nuovi sbocchi che appunto potrebbero offrire le cinematografie emergenti, talvolta tributarie della tradizione classica occidentale ma piú spesso nutrite di autoctoni umori e tese all'acquisizione di una riconoscibile identità culturale.
Tra queste, appunto, la Svizzera. Un paese etnicamente e culturalmente composito sotto il cemento, compatto solo in superficie, dell'unità politica e civile conseguita stabilmente ormai da due secoli. Una cinematografia dal modesto passato, tributaria dei suoi maggiori vicini, in specie della Francia, alla quale nel corso del tempo approdarono in assidua diaspora i talenti rivelatisi in patria (da Jean Choux a Robert Florey, da Jacques Feyder al seriore Jean-Luc Godard; mentre altri, Bernard Wicki, Niklaus Schilling, Maximilian Schell optavano, per evidenti ragioni etnico-linguistiche, per il versante germanico). Qualche avvisaglia negli anni della guerra: un nome, quello di Leopold Lintdberg, che si segnalò a Venezia nel 1941 e che proseguí per qualche tempo, anche al termine del

conflitto, un suo solitario ed effimero *exploit*. Poi di nuovo il silenzio, durato alcuni decenni. Negli anni sessanta un incerto risveglio, che sul finire della decade - favorito anche da una politica "incentivante" oggi contestata perché inadeguata, ma che vista in prospettiva si è rivelata non poco giovevole - si è fatto vivace e ha prodotto un'autentica fioritura. Attorno ad un nucleo ginevrino - Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta - si è formata una piccola schiera di realizzatori, di cui i primi tre, se non i capiscuola, vanno considerati i capifila, un termine plausibile di riferimento.
All'inizio dei settanta il piccolo "miracolo svizzero" era una realtà, limitata nelle dimensioni e nella capacità di penetrazione, ma verificabile con costanza di progressione e di risultati. E si son fatte meno rare le occasioni d'incontri, pur se circoscritte alle non sempre frequentabili rassegne internazionali; almeno per quanto riguarda l'Italia, dal momento che anche i mercati di numerosi paesi europei si sono aperti con frequenza, e non senza profitto, a questa giovane produzione.
Di cui è stata offerta a Sorrento una selezione sufficientemente ampia e indicativa, in cui le varie componenti etnico-linguistiche han trovato una rappresentanza proporzionale al diverso peso produttivo, oltre che culturale, di ciascuna; con una preponderanza quindi della componente francofona di cui si è già accennata la particolare vivacità.
Vivacità che si accompagna peraltro a un maggior eclettismo e cosmopolitismo, anche negli autori piú rappresentativi, che appaiono volti ad un'assimilazione di modi, formule e connotazioni tipiche del cinema francese, talvolta fino al limite del mimetismo. L'unico, forse, che ancora sfugge a questa pericolosa tendenza - accentuata dalla pratica, ormai frequente, delle coproduzioni e dal conseguente impiego di attori francesi, avallo di aperture mercantili - è Alain Tanner, tuttora la figura piú autorevole del gruppo ginevrino. Fu proprio Tanner, nel 1969, a dare l'avvio con *Charles mort ou vif* a un cinema di riflessione autocritica e di riconoscibile identità nazionale. Il recente *Jonas qui aura vingt cinq ans en l'an 2000* (1976), visto a Sorrento, riflette posizioni non dissimili pur se decantate dall'esperienza di un decennio. Se *Charles* era un apologo alquanto freddo e programmatico sulla crisi d'identità intervenuta nella classe borghese dopo lo scossone del '68, *Jonas* risulta piú vivo ed articolato nell'apparente disorganicità, e coglie con acutezza il momento della crisi attuale in coloro che nella palingenesi sessantottesca hanno creduto e si trovano ora a riflettere sul crollo - o sul ridimensionamento - di molte illusioni. Esente però da pessimismo o da vittimismo, il film esprime invece una virile fiducia nella possibilità di cambiare le cose del mondo, di assicurare a chi nasce oggi - e sia pure per l'anno 2000... - un assetto piú giusto ed umano. I suoi otto personaggi, che non danno vita a una storia unitaria e forse parlano un po' troppo, ma sono esenti da schematismi paradigmatici, appaiono credibili nella contraddittorietà dei comportamenti e nel diverso atteggiarsi riguardo ai problemi dell'esistenza, e compongono un variegato microcosmo di una società senza troppe illusioni ma non disperata, che rifiutando il sistema o in esso rifluendo conserva una capacità di visione critica e una disincantata fedeltà a certi ideali. Il cinquantenne Tanner li osserva con benevola partecipazione,

Jonas...
di A. Tanner

spesso con totale immedesimazione, che un'affiorante ironia salva dal rischio di scadere nella retorica.

Le grand soir di F. Reusser

Se nel film di Tanner la mistione tra il privato e il politico è attuata con intelligenza calandosi con naturalezza nella situazione drammatica, *Le grand soir* (1976) di Francis Reusser risulta invece prevalentemente volto al versante politico, ad esso subordinando la storia "d'amore" che del film vuol costituire il versante "privato". Dal contatto fra i due poli dovrebbe scoccare la scintilla drammatica; ma ciò non avviene se non raramente, e il lirismo di talune sequenze appare alquanto incongruo in un contesto aridamente concettuale. Léo, militante rivoluzionaria, incappa in un Léon cui fa difetto l'ideologia; cerca d'indottrinarlo ma quello replica con gesti d'amore. Poi le fornirà le armi per la rivoluzione, ma i rivoluzionari non se la sentono di tramutare la parola in azione. Chi ci rimetterà le penne sarà Léon che, respinto come un provocatore, smaltirà in carcere i residui di una male apposta ubriacatura d'amore.
Se tutto il film corresse sul filo dell'ironia e dell'autoironia - del che si avverte ogni tanto il sospetto - Reusser avrebbe dato un senso alla sua parabola. Ma il tono è generalmente serioso, una logorrea inconcludente caratterizza i personaggi, il palese ricalco di modelli godardiani non dà i frutti sperati a causa di un insufficiente dominio dei mezzi linguistici. Il film perde presto per via quella che sembrava all'inizio la sua connotazione piú interessante: la crisi, piú che dell'ideologia marx-leninista, del linguaggio, il *décalage* tra la parola e l'azione. Se Léo afferma che «i rivoluzionari non avvertono né noia né stanchezza» avviene però che stanchezza e noia prendano ben presto gli spettatori, rivoluzionari o no che siano.

Les indiens sont encore loin di P. Moraz

Una ex collaboratrice di Reusser, Patricia Moraz, è l'autrice di un'opera prima interessante, *Les indiens sont encore loin* (1977). Assai gracile l'impianto narrativo - gli ultimi sette giorni di vita di una diciassettenne che all'inizio abbiamo vista morta assiderata (e, apprenderemo, volontariamente) in un prato nevoso, e la ricerca delle possibili motivazioni del suo gesto - che non riesce a dare una plausibile spiegazione dello spaesamento spirituale della protagonista e della sua drammatica decisione. Se scarseggiano i fatti, assai curato è l'ambiente: una Losanna gelida e traslucida, presentata come un tipico habitat borghese ovattato e alienante; solo in parte sufficiente a fruir la cornice di un dramma immotivato e pressoché inespresso, ma ricco di indicazioni sul talento visivo dell'autrice, splendidamente servita da quell'eccellente direttore di fotografia che è Renato Berta. Anche nella direzione degli attori - per lo meno delle due attrici principali, Isabelle Huppert e Christine Pascal - la Moraz appare già sicura ed esperta, cosí come nell'impostazione di lunghi piani-sequenza con movimenti e dialoghi semi-improvvisati.

La Huppert figura in un altro film francofono, *La dentellière* (1977) di Claude Goretta, una coproduzione - come d'altronde *Les indiens* - con la Francia. Rinviamo il lettore al giudizio già formulato da Mauro Manciotti nel suo servizio da Cannes («Bianco e Nero», 1977, n. 3, p. 104), solo aggiungendo che a nostro avviso il molto lodato Goretta è, fra i cineasti del gruppo ginevrino, il piú corrivo a suggestioni e influenze esterne alla

realtà culturale del suo paese e il piú incline alle tentazioni di un certo accademismo; come questa *Dentellière*, pur ricca di squisitezze formali, già sembra indicare.
Anche *Les arpenteurs* (1972) di Michel Soutter è opera sufficientemente nota e ormai abbastanza datata. Soutter ha fatto in seguito altre esperienze, come *L'escapade* (1973) e il recente *Repérages* (1977), arricchendo le sue tematiche ma non piú ritrovando, a nostro avviso, la felicità inventiva, la libertà di narrazione, quella capacità di «camminare in lungo e in largo a grandi passi fra le case, le persone e i sentimenti» e di trasferire il banale quotidiano su un piano d'invenzione poetica che caratterizzano questa bizzarra operina come una delle piú felici riuscite del recente cinema elvetico.

Fin qui gli autori ginevrini, dei quali nella diversa caratterizzazione di ciascuna personalità risulta abbastanza agevole cogliere le connessioni piú o meno palesi e consapevoli con una certa "Stimmung" propria del cinema francese derivato dalla "nouvelle vague", in particolar modo con Truffaut e Godard, nonché gli agganci a una tradizione culturale di cui appunto la capitale romanda è depositaria. Tutt'altro clima è rinvenibile nella produzione degli altri territori etno-linguistici della confederazione, di quello tedesco, ad esempio, dove con conseguente simmetria còglie invece piú o meno espliciti rimandi alla recente tradizione del nuovo cinema tedesco, con i cui autori peraltro i cineasti zurighesi intrattengono spesso contatti o istituiscono vere e proprie collaborazioni. Meno fortunata la loro sorte per ciò che riguarda la penetrazione sul mercato, che è assai stenta e difficoltosa: per lo piú essi vengono respinti ai margini o accolti per la porta di servizio, quasi parenti poveri o intrusi mal desiderati.
D'altro canto il loro cinema è assai piú ostico e meno cattivante di quello dei loro compatrioti francofoni, sia per le tematiche assunte che per la forma espressiva, dura e aliena da addolcimenti formali. Il documentario, o il documentario romanzato, o l'inchiesta vera e propria appaiono il loro terreno preferito, nel quale, è da dire, si aggirano ormai con sufficiente disinvoltura.

Konfrontation di R. Lyssy

Del folto gruppo di opere esibite a Sorrento la piú ricca di stimoli a riflessioni su un passato ormai lontano ma dal ricordo tuttora bruciante ci è parso *Konfrontation* (1974) di Rolf Lyssy, un ex assistente di Tanner qui al suo secondo lungometraggio. Lyssy è andato a scavare nella storia del suo paese («un paese senza storia») un episodio pressoché ignorato dalla generalità - l'uccisione, avvenuta nel 1936, di un caporione nazista, "gauleiter" in pectore della futura Svizzera hitleriana, da parte di un giovane ebreo, poi condannato a diciotto anni di carcere, amnistiato al termine del conflitto e tuttora vivente, in Israele - e lo ha trattato con freddezza cronistica, con distacco da osservatore neutrale, affidandosi all'eloquenza delle immagini ricostruire e alla frequente intrusione di brani documentaristici d'epoca. Nella sua prima parte il film attua una minuziosa ricostruzione ambientale, introduce con efficacia i personaggi, evoca un clima di paura e di violenza cui si poteva ritenere che un paese pacifico e neutrale fosse rimasto estraneo. Il ritmo è lento, pacato e tende costante-

mente ad un distanziamento sottolineato dalla recitazione sotto tono. Nella seconda parte il processo all'attentatore, lungo e verboso, segna un brusco passaggio di tono e un allentamento della tensione, che non vale a rinsaldare il finale, con le immagini dell'autentico protagonista ormai adagiatosi in una quieta esistenza nella patria israeliana, che liquida sveltamente la sua azione di quarant'anni fa come il gesto di un idealista, del tutto inidoneo a mutare il corso degli eventi.

Die Erschiessung... di R. Dindo

Sulla strada, certo encomiabile e persino coraggiosa - se si pensa al conformismo "prude" e compiaciuto dell' "establishment" elvetico - della rivisitazione critica di eventi della recente storia nazionale, si pone anche Richard Dindo, un giovane documentarista che ha già all'attivo alcune prove significative, con *Die Erschiessung des Landerverraeters Ernst S.* (t.l.: La fucilazione del traditore della patria Ernst S., 1976), ricostruzione della vicenda autentica di un giovane operaio disadattato ed emarginato, che nel 1942, un po' per minchioneria un po' per un'acritica volontà di rivolta, vendé a un agente nazista cinque granate rubate in caserma e alcuni malcerti disegni di postazioni militari. L'incauto Ernst venne giustiziato come traditore; ma su questa sentenza formalmente ineccepibile il regista - in collaborazione con Niklaus Meienberg, autore di una precedente inchiesta giornalistica sull'argomento - stende l'ombra di uno sfondo socio-politico-economico che delle compromissioni, piú o meno legalizzate, con il regime nazista fece, anche in tempo di guerra, ragione di vita e occasione di prosperità, pronto però a salvarsi la coscienza creando e chiudendo secondo le regole un "caso esemplare".
L'inchiesta di Dindo e Meienberg è apprezzabile per l'abile manipolazione filmica del molto materiale raccolto e per la serietà dell'impostazione storica, che sottende una posizione di parte ma non la esibisce in modo prevaricatorio. Né manca di momenti di asciutta tensione, pur se in altri scade in zone di diffuso grigiore.

Die Fruchte der Arbeit di A. J. Seiler

Sempre a proposito di documentari è da segnalre *Die Fruchte der Arbeit* (t.l.: I frutti del lavoro, 1977) di Alexander J. Seiler, imponente compendio di sessant'anni di storia del movimento operaio svizzero, delle sue prime lotte e delle prime importanti conquiste, e poi del progressivo processo di "socialdemocratizzazione" o imborghesimento a cui è stato sottoposto. Il proposito è ambizioso e le intenzioni encomiabili; ma non sembra che Seiler - già seguace, con *Siamo italiani*, del "cinéma-direct" - abbia tratto molto vantaggio dall'adozione del metodo del documentario ricostruito e in qualche modo "sceneggiato", che toglie verità alle immagini e le stempera nella prolissità di una "narrazione" dal ritmo fluviale e faticoso.

Dal documentario ricostruito a quello narrativo al film di narrazione vera e propria: in questo campo gli autori svizzero-tedeschi non sembrano giovarsi di quelle doti di fluidità e scioltezza che invece in buona misura mostrano di possedere i cineasti ginevrini. I saggi offerti a Sorrento palesano spesso carenze nell'intelaiatura del racconto e sembrano in genere privilegiare la descrizione ambientale, non senza cedimenti alle tentazioni del paesaggismo pittoresco. Cosí è per *Die Magd* (t.l.: La serva, 1976), primo lungometraggio di Louis Jent: una storia contadina di gusto antiquato i-

scritta nelle svenevolezze di una "cornice" liricheggiante; o di *Das Unglück* (t.l.: L'incidente, 1976) del piú esperto Georg Radanowicz, che però fallisce largamente l'obiettivo di visualizzare pedissequamente un abbozzo narrativo di Max Frisch volto all'analisi di una crisi coniugale e, attraverso questa, della perdita d'identità di una generazione e di una classe sociale. Né molto piú convincente ci è parso *Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner* (t.l.: L'improvvisa solitudine di K.S., 1976) di Kurt Gloor, film lodato da molti ma che sul tema dell'età senile e del difficile adattamento dei vecchi a una condizione di emarginazione imposta dalle strutture sociali non dice gran che di nuovo (rispetto, per esempio, a *La vieille dame indigne* di René Allio o a *Sziget a srárazföldön* di Judit Elek né riesce ad appassionare al caso concreto, anche a causa di un'infelice scelta del protagonista.

Die plötzliche Einsamkeit di K. Gloor

Meglio, fra tutti, *Der Gehülfe* (t.l.: L'aiutante), diretto da Thomas Koerfer, già assistente di Kluge e segnalatosi tre anni fa con l'interessante *Der Tod des Flohzirkusdirektors*. Ispirandosi a un romanzo "debuts de siècle" di Robert Walser, Koerfer traccia la storia di un oscuro impiegato, che trascorre molti anni della sua vita all'ombra del suo datore di lavoro - un inventore senza fortuna - e della di lui famiglia, in umile fedele dedizione, ed infine viene ricondotto dal tracollo finanziario di quelli a uno stato d'indigenza senza prospettive. Attraverso questa figura emblematica il regista schizza un quadro attendibile di una classe sociale destinata a una frustrazione perenne, e da questa risale alla visione critica di un'intera società. Il minuto realismo di fondo lascia frequente spazio ad un allucinato clima di trasfigurazione fantastica, cui ancora una volta la prestigiosa fotografia di Renato Berta conferisce preziosità non inquinate da sdolcinature formalistiche.

Der Gehülfe di T. Koerfer

Sugli ultimi due film della selezione sorrentina - *S. Gottardo* di Villi Herman e *Violanta* di Daniel Schmid - si è già riferito su queste pagine nelle due corrispondenze di Giorgio Gosetti da Cannes (n. 3, 1977) e di Leonardo Autera da San Sebastiano (nn. 5/6, 1977). Si può qui solo ricordare che essi completano in qualche modo la mappa etno-geolinguistica della cinematografia elvetica: Herman è infatti di ascendenze ticinesi e si è spesso occupato, nella sua produzione documentatistica, di problemi operai che riconducono a quelli dell'immigrazione soprattutto di parte italiana; Schmid è a sua volta originario dei Grigioni, di ascendenza italiana e di formazione, culturale e professionale, tedesca. Quel tessuto di contraddizioni che è la realtà sociale ed etnografica della Svizzera trova in queste regioni periferiche le smagliature piú vistose, il contraltare piú evidente dell'asettica compostezza del quadro d'assieme. In un Ticino sopraffatto dal montante riflusso di germanesimo, nei Grigioni ove il retaggio della cultura romancia sembra a un passo dalla dispersione totale, nasce il cinema piú cosmopolita dell'intera confederazione. Se *S. Gottardo* è - *pour cause* e per esigenza di vericidità - un film plurilingue, lo sradicato Schmid - uno dei talenti piú vividi del cinema svizzero, dotato di una mente lucida e di uno sguardo visionario - spinge un cast internazionale a recitare in inglese, che non è la lingua di nessuno degl'interpreti,

né la sua, né alcuna delle lingue parlate nel suo Paese. Un rifiuto d'identità che può essere il segno di una disperata ricerca di una nuova identità. Fra le indicazioni che la rassegna di Sorrento ci ha offerto non è questa, probabilmente, l'ultima né la meno significativa.

I film di Sorrento

Les arpenteurs – **r.**: Michel Soutter – **asr.**: Michel Schopfer, Liliane Annen – **s.**, **sc.**: M. Soutter – **f.** (Bianco e Nero): Simon Edelstein – **mo.**: Joelle van Effenterre – **m.**: Johannes Brahms (intermezzi), opus 117 n. 2 e 3 eseguiti da Roer Aubert; Franz Schubert (fantasia in fa minore) eseguita da R. Aubert; Arle Dzierlatka – **mx.**: Peter Begert – **so.**: Marcel Sommerer – **int.**: Marie Dubois (Alice), Jean-Luc Bideau (Léon), Jacques Denis (Lucien), Jacqueline Moore (Ann), Michel Cassagne (Max), Armen Godel (l'avvocato), Germaine Tournier (la madre di Alice), Nicole Zufferey (Gladys, la ragazza di Lucien), Benedict Gampert (il fidanzato di Alice), William Jacques (il brigadiere Painlon), Constantin e Simon Soutter (i due ragazzi) – **p.**: M. Soutter per Groupe 5-Televisione svizzera – **o.**: Svizzera, 1972 – **dr.**: 80'.

La dentellière – **r.**: Claude Goretta – **o.**: Svizzera-Francia, 1977.
V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 3 p. 117 e altri dati a p. 124.

Die Erschiessung des landerverraeters Ernst S. (t.l.: La fucilazione del traditore della patria Ernst S.) – **r.**: Richard Dindo – **ricerche, comm.**: Niklaus Meienberg – **f.** (colore): Rob Gnant, Robert Boner – **mo.**: Georg Janett – **so.**: Benni Lehmann – **p.**: R. Dindo-Filmkollektiv AG, Zurigo – **o.**: Svizzera, 1976 – **dr.**: 99'.

Die Fruchte der Arbeit (t.l.: I frutti del lavoro) – **r.**, **s.**, **sc.**: Alexander J. Seiler – **ricerche, documentazione**: Hans U. Jordi, Nilaus Meinberg, Franz Rueb – **f.** (Colore): Sebastian C. Schroeder – **mo.**: June Kovach – **so.**: Hans P. Kuenzi – **p.**: Nemo-Film GmbH, con contributi del Dipartimento federale degli interni, della Televisione, della Confederazione sindacale e della Confederazione dei tipografi svizzeri – **o.**: Svizzera, 1972-'77 – **dr.**: 146'.

Der Gehülfe (t.l.: L'aiutante) – **r.**: Thomas Koerfer – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Robert Walser – **sc.**: Dieter Feldhausen, T. Koerfer – **f.** (Eastmancolor): Renato Berta – **mo.**: Georg Jannet – **so.**: Pierre Gamet – **int.**: Paul Burian (Marty), Ingold Wildenauer (Carl), Verena Buss (signora Tobler), Tobi Mettler (Walter), Nicole Heri (Sylvi), Nikola Weisse (Pauline), Wolfram Berger (Wirisch), Hannelore Hoger (Klara) – **p.**: T. Koerfer per Film AG – **o.**: Svizzera, 1976 – **dr.**: 125'.

Le grand soir – **r.**: Francis Reusser – **ad.**: F. Reusser, Patricia Moraz – **sc.**: Jacques Baynac – **d.**: F. Reusser, P. Moraz – **f.** (Eastmancolor): Renato Berta – **mo**: Edwige Ochsenbein – **mx.**: Antoine Bonfanti – **so.**: Luc Yersin, Pierre-André Lthy – **int.**: Niels Arestrup (Léon), Jacqueline Parent (Léo), Arnold Walter, Marina Bucher, Francois Berthet, Jacques Roman, Roland Sassi, Claude Para – **p.**: Artcofilm, Ginevra-Cadiat, Losanna/C.E.C.R.T., Parigi – **o.**: Svizzera-Francia, 1976 – **dr.**: 95'.

Les indiens sont encore loin – **r.**, **s.**, **sc.**: Patricia Moraz – **f.** (Colore): Renato Berta – **scg.**: Rolf Knutti – **mo.**: Thierry Derocles – **so.**: Luc Yersin – **int.**: Isabelle Huppert (Jenny), Christine Pascal (Lise), Matthieu Carrière (Matthias), Chil Boiscuille (Guillaume), Nicole Garcia (Anna) – **p.**: Films 2001-Filmkollektiv/I.N.A. – **o.**: Svizzera-Francia, 1977 – **dr.**: 95'.

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 – **r.**: Alain Tanner – **asr.**: Laurent Ferrier, Anita Peyrot, Alain Klarer – **s., sc.**: John Berger, A. Tanner – **ad., d.**: A. Tanner – **f.** (Eastmancolor): Renato Berta – **scg.**: Yanko Hodjisi, Olivier Bierer – **mo.**: Brigitte Sousselier, Marc Blavet – **m.**: Jean-Marie Sénia – **int.**: Jean-Luc Bideau (Mac Satigny), Rufus (Mathieu Vernier), Miou-Miou (Marie), Jacques Denis (Marco Perly), Dominique Labourier (Marguerite Certoux), Roger Hendly (Marcel Certoux), Myriam Mézière (Madeleine), Myriam Boyer (Mathilde Vernier), Raymond Bussières (Charles), Jonas (se stesso), Pierre Holdener, Maurice Aufair, Jean Schlegel, Gilbert Costa, Christine Wipf, Guillaume Chenevière, Robert Schmid, Daniel Stuffel, Francis Reusser, Michel Fidanza, Nicole Dié, Domingo Semedo, Mady Deluz, Jairo Daghini, Albino Palumbo, Cécile, Coralie, Nathalie, David, Lionel, Nicholas, Sten, il gruppo teatrale del Collegio Calvin – **dp.**: Guy Michaud – **pe.**: Roland Jouby – **p.**: Yves Gasser, Ives Peyrot per Citel Films-SSR Télévision Suisse, Ginevra/Action Films-Société Française de Production, Parigi – **o.**: Svizzera-Franca, 1976 – **dr.**: 110'.

Konfrontation – **r.**: Rolf Lyssy – **asr**: George Janett – **s., sc.**: R. Lyssy, G. Janett – **f.** (Bianco e Nero): Fritz Maeder – **scg.**: Edith Peier, Bruno Dassala – **c.**: Sylvia de Stoutz – **mo.**: G. Janett – **m.**: Arthur Paul Huber – **int.**: Peter Bollag (David Frankfurter), Gert Haucke (Wilhelm Gustloff), Marianne Kehlau (Frau Gustloff), Hilde Ziegler (Doris Steiger), Wolfram Berger (Zvonko), Michael Rittermann (Rabbi Frankfurter), Alfred Schlageter (Rabbi Dr. Salomon), Klaus Knuth (Dr. Ursprung), Siegfried Meissner (lo psichiatra),Wolfgang Hiller (Dr. Furrer), Gunter Strack (Prof. Grimm), René Scheibli (l'ufficiale di polizia Maduz), Gerhard Dorfer (l'agente Wolf), Hubert Kronlacher (Rosen), Tina Engel (Thea), Aviva Joel (Sonja), Werner Am Rhein (Franz), Paul Burian (Moritz Berg), Walter Holub (Ludwig), Alfred Pfeifer (Hugo Levy), Rainer Zur Linde (Karl), Armando Dotto (Goldestein), Jochen Tovote (Theo Stern), René Schoenberg (Daniel Hoffmann) – **p.**: R. Lyssy, H.R. Willner per H.R. Willner – **o.**: Svizzera, 1974 – **dr.**: 120'.

Die Magd (t.l.: La serva) – **r., sc.**: Louis Jent – **f.** (Colore): W.P. Hassenstein – **mo.**: Alexander Rupp – **so.**: Hans Kuenzi – **int.**: Silvia Reize (Leni), Beatrice Kessler (Elsi), Christoph Wackernagel (Hans), Sigfrit Steiner – **p.**: L. Jent Production per la Televisione svizzera – **o.**: Svizzera, 1976 – **dr.**: 90'.

Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner (t.l.: L'improvvisa solitudine di Konrad Steiner) – **r., sc.**: Kurt Gloor – **f.** (Colore): Franz Rath – **mo.**: Alexander Rupp – **m.**: Peter Jacques – **so.**: Hans Kuenzi – **int.**: Sigfrit Steomer (Konrad Steiner), Silvia Jost (Claudia, Ettore Colla, Alfred Rasser, Felix Klee – **p.**: K. Gloor Filmproduktion-Atlantic Film – **o.**: Svizzera, 1975-76 – **dr.**: 102'.

S. Gottardo – **r.**: Villi Herman – **o.**: Svizzera, 1976-77.
V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 3, p. 118 e altri dati a p. 130.

Das Unglück (t.l.: L'incidente) – **r.**: Georg Radanowicz – **s.**: basato sul racconto «Skizze eines Ungluecks», dal Diario 1966-71 di Max Frisch – **sc.**: G. Radanowicz, George Janett – **f.** (Colore): Hans Liechti – **mo.**: Fee Liechti – **so.**: Hans P. Kuenzi – **int.**: Vera Gantner (Marlis), Wolfgang Forester (Viktor) – **p.**: Nemo Film GmbH per la Televisione tedesca e svizzera – **o.**: Svizzera, 1976 – **dr.**: 75'.

Violanta – **r.**: Daniel Schmid – **o.**: Svizzera, 1977
V. giudizio di Leonardo Autera (San Sebastiano '77) in «Bianco e Nero», nn. 5/6, p. 179 e altri dati a p. 186.

NUORO: LE DIFFICILI NOZZE TRA CINEMA ED ETNOGRAFIA

Riccardo Zipoli

Organizzato dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro, con la collaborazione dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica e con la partecipazione del museo nazionale di arti e tradizioni popolari di Roma, dell'Ufficio di cultura popolare della Regione Lombardia e del Folk Studio di Palermo, si è tenuto a Nuoro dal 27 al 30 ottobre, al Museo della vita e delle tradizioni popolari sarde, un convegno nazionale sul tema "Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia". Una trentina di proiezioni tra documentari cinematografici, videotape e diapositive, numerose relazioni, vari resoconti e alcuni dibattiti: il programma ha offerto un'idea abbastanza precisa e dettagliata del punto a cui sono giunte le ricerche pratico-teoriche sull'uso del cinema, della fotografia e del videotape negli studi etnografici in Italia. I vari contributi erano intesi a dimostrare come una ricerca etnografica completa debba adoperare ogni possibile mezzo di registrazione della realtà. Questo problema è stato puntualizzato con chiarezza e precisione da Roberto Leydi nel suo intervento dedicato a "L'impiego dei mezzi audiovisivi nelle ricerche etnografiche dell'Italia settentrionale". Il materiale da lui presentato, realizzato dal Servizio per la cultura del mondo popolare della Regione lombarda (Assessorato ai beni e alle attività culturali) è stato, in effetti, l'esempio più lucido e concreto di una reale interdipendenza dei vari mezzi espressivi e di studio (fotografia, cinematografia, registrazione magnetica, videotape, indagine scritta ecc. ecc.) finalizzata a definire un quadro rigoroso e completo dell'oggetto di ricerca. Interdipendenza di mezzi, naturalmente, che tende a preservare la specificità del linguaggio di ognuno di essi. Per esempio, ci ha ricordato Leydi, il videotape «consente una ripresa continuativa di un evento, garantendone la rappresentazione in 'tempo reale'», e solamente la registrazione sonora su nastro magnetico «è in grado di offrire allo studio i momenti sonori»; la fotografia, infine, «ha una sua specificità che si pone come integrazione necessaria per l'osservazione di particolari inevitabilmente sfuggenti nell'immagine in movimento». Il film viceversa non permette una ripresa continuativa ma ha il vantaggio, rispetto al videotape, della disponibilità del colore, della maggiore affidabilità del mezzo e della più agevole circolazione del prodotto. Solo l'uso contemporaneo di tutti questi strumenti riuscirebbe, nell'opinione di Leydi, a sopperire alle singole mancanze di ciascuno, esaltandone, al contempo, le precipue caratteristiche.

Il materiale presentato dal Servizio per la cultura del mondo popolare (anche se non concentrato su di un solo argomento) è apparso una pronta verifica di questa base teorica: esso consisteva di un documentario a colori sul carnevale di Bagolino e di Ponte Caffaro, di un videotape sui cantastorie lombardi, di una mostra fotografica intitolata "Dai campi e dalle officine/Mondo popolare in Lombardia ieri e oggi", di vari libri e documenti di studio, di nastri e dischi di musiche lombarde. Si è rinunziato a visionare il vedeotape per via dell'interferenza di una vicina antenna RAI; nessun problema invece per il film, la cui resa sullo schermo, comunque, è stata assai insoddisfacente, come nel caso di tutte le altre pellicole, palesandosi una certa trascuratezza da parte degli organizzatori (vedi anche i difettosi funzionamenti dei videotape e dei proiettori di diapositive) nelle questioni di ordine tecnico, passate in secondo luogo, cosí almeno è apparso, rispetto a quelle di stampo piú vagamente "scenografico". Il documentario su Bagolino, tuttavia, è risultato uno dei lavori piú gradevoli ed efficaci, ispirato a dei canoni tradizionali di lavoro, volutamente modesto e privo di eccessive pretese, ricco di immagini dolci e semplici, per niente folkloristico, e dove, tra l'altro, unico tra i prodotti visti, si è fatto uso dell'intervista come mezzo di indagine e di descrizione. Non sono apparse sufficienti, invece, quelle poche parole di introduzione storico-geografica alla questione del carnevale, anche se questo lavoro, ancora una volta, è stato uno dei pochi (si veda a proposito il non riuscito tentativo de *I Battenti*) ad affrontare un siffatto problema. La non facile questione del commento visivo a tale introduzione è stata comunque risolta abbastanza felicemente.
Stimoli altrettanto confortanti non sono stati suggeriti dagli altri lavoratori presentati al convegno: prodotti cinematografici per lo piú inadeguati al compito che dovevano svolgere. Viziati spesso da commenti insipidi e slegati, appoggiati a colonne sonore che in qualche modo cercavano di sorreggere immagini altrimenti insignificanti, questi documentari hanno rivelato mancanza di fantasia, incapacità di analisi, pretese infondate, una tendenza a cogliere solo gli aspetti piú coloriti e sensazionali di un "sud sottosviluppato". Ne siano esempio i due lavori di Serra *Un matrimonio in Barbagia* e *I Mamuthones*, dove mal si intuisce la strada scelta dall'autore. Giustificato in parte dai limiti impostigli dalle condizioni di lavoro (questi documentari fanno parte di quelli ricollegabili alla famigerata "formula dieci"), il regista fa uso di commenti irritanti («ricca di un fascino barbarico», «uomini diventati quasi bestie» ecc.) dove una falsa poesia si accosta a termini e a giudizi quasi socioantropologici, il tutto sommerso in una girandola di differenti brani musicali che ben s'adattano, in fondo, a quella catena di parole scollegate che s'interrompono solo per mostrarci noiose e insensatamente ripetitive immagini di Mamuthones e di sposi. Ne *I Battenti*, almeno, faceva spicco una ripetitività di tono abbastanza ricca nel fornire sempre nuove informazioni. La scienza etnografica poco guadagna, a parte la diffusione di certi motivi e temi, da tali prodotti, piú vicini a opere di semplice divulgazione che a ricerche di impronta scientifica. Talvolta la situazione è apparsa ancora piú povera e offensiva. Si ricordi, a esempio, il montaggio sensazionalistico e l'atmosfera da "brivido" de *Il ballo delle vedove*, il commento fuorviante de *La potenza degli*

spiriti, le esagerate conclusioni socioantropologiche e politiche de *I Battenti*, la ridicola "voce recitante" di *Stendalí*. Una simile insufficienza si nota nelle ricerche di indirizzo formale, in ogni momento, cioè, in cui si tenta di usare e di mettere a fuoco in maniera piú esatta gli "specifici" del linguaggio cinematografico. Ecco allora che, in osservanza del principio secondo cui è giusto descrivere un avvenimento riprendendolo da diversi punti di vista, incontriamo, in *Stendalí*, addirittura la "soggettiva di un morto", e ci appare, ne *Il ballo delle vedove*, un vorticoso succedersi di punti di ripresa tanto strani quanto inutili e confusi. Anche ne *I Battenti* si intuisce lo sforzo di "adattamento" al mezzo cinematografico ma tutto, per lo piú, si riduce alla soddisfazione di un'esigenza accademica, quasi obbligatoria; e cosí l'uso di un linguaggio e il discorso per cui lo si vuol adoperare appaiono sconnessi ed autonomi. Anche il montaggio, usato spesso senza il rispetto di regole precise e caratterizzanti (si veda, per esempio, *Un matrimonio in Barbagia*), non rivela mai la sua ricchezza linguistica e il suo potenziale espressivo.

Una nota a parte merita De Seta che nel suo *Un giorno in Barbagia* ha scelto la via di una semplice esposizione di fatti e che, anche non facendo uso dei piú nascosti segreti cinematografici, sembra riuscire nel suo scopo piú di ogni altro. Un montaggio sereno, di immagini che rimangono impresse per la loro silenziosa armonia e che spesso scivolano in dolci notturni, cariche di colori morbidi e puliti, autosufficienti nella loro capacità di mostrare e spesso pregne di una suggestiva poesia (bambini che a tarda sera giocano coi barattoli, una motocicletta che torna al paese a luci spente ed incontra un asinello); un lavoro, insomma, lontano da tentazioni folkloristiche e che riesce, nella sua voluta modestia, a descrivere vari aspetti di un giorno in Barbagia. Agli antipodi appare la ricerca demo-cinesica di Carpitella, svolta, per il momento, in due aree del tutto "diverse e contrastanti" quali Napoli e la Barbagia. Il tono ostentatamente "scientifico" imposto a tali lavori ha sollevato non poche indignate perplessità, fra le quali quelle dello scrittore sardo Marchi, che ha espresso forti dubbi sul valore della ricerca carpitelliana, volta a cogliere quel microsistema cinesico-informativo che è apparso, invero, una debole trasposizione cinematografica di una scienza che di ben altro necessita per qualificarsi come tale. Le braccia incrociate, le gambe divaricate, le mani ai fianchi e altri "modelli" sono i soli atteggiamenti "caratteristici" che l'équipe romana è riuscita a "scovare" tra la gente di Barbagia. E assai poco convincenti sono alcune delle conclusioni. Pare, ad esempio, che i contadini di Orgosolo (o dintorni) tengano le gambe divaricate perché abituati ai pantaloni da sella e ai gambali. Ma non hanno tale "postura" anche quelli di Zahidan, quelli di Jauja, quelli di Cantagallo e in fondo, poi, anche i nostri padri? Abbastanza superficiale, anche, discutibile e volutamente "culturale" il riferimento a quelle statuette nuragiche scolpite, per l'appunto, nelle medesime posizioni che tanto hanno attratto la ricerca in questione. Non vengono fornite valide basi scientifiche e il solo risultato, che però si rifà all'intenzioni dell'autore, è una prima raccolta di certi "vocaboli gestuali tipici" del luogo (o diffusi nel mondo intero?) nell'intenzione finale di cogliere dei nessi tra la sovrastruttura cinesica e la

struttura socioeconomica della Barbagia. Ce n'è abbastanza per fare irritare un sardo cosí anticamente e simpaticamente "regionalista" quale il Marchi.
Poche, insomma, le proiezioni che hanno mostrato di gradire e di sfruttare quelle analisi e quelle definizioni teoriche che hanno caratterizzato la maggior parte degli interventi. Anche *Medea*, realizzato con la collaborazione dei programmi sperimentali della RAI, ha mostrato ben poco di sperimentale, dovendo la sua piacevole vitalità solo all'interesse dell'avvenimento ripreso.

Tornando ai contributi teorici dei congressisti, la parte piú interessante e originale del convegno, ci è apparso assai qualificato e di notevole livello l'intervento di Seppilli. Non è questa la sede per fornire un resoconto dettagliato della sua relazione. Basti ricordare come egli abbia precisato, con pregnanza sconosciuta agli altri congressisti, l'inevitabile ed essenziale soggettività di ogni prodotto cinematografico, dovuta, oltre che alla sceneggiatura e al montaggio, al "che cosa", al "da dove" e al "quando" riprendere. Egli ha inoltre sottolineato: l'aspetto scientifico di tale soggettività (quando sia finalizzata alla costruzione di "modelli" che descrivono e interpretino i processi della realtà); le possibilità specifiche del linguaggio cinematografico (avvicinamento, comparazione per montaggio, arresto, modifiche dei ritmi reali, ecc.) e le sue riduzioni (bidimensionalità, bianco e nero, ecc.); la trascrizione oggettiva dell'obiettivo cinematografico; il falso problema del pericolo specifico di un'elaborazione fittizia del montaggio (ogni ricerca ha un momento di rielaborazione del "documento base"); i problemi di una "ricostruzione" e di una "affabulazione" di comportamenti e di situazioni altrimenti non registrabili (non sempre l'avvenimento spontaneo è quello da preferirsi); l'aspetto di "impronta" piú che di "copia ripensata" per quanto riguarda l'immagine registrata sulla pellicola (il problema fondamentale della fotografia «consiste nell'ottenere una riproduzione della realtà la piú fedele possibile, cioè di "fissare" tale realtà e "ripresentarla" in un momento successivo nel modo piú simile a come essa si è offerta agli occhi di chi l'ha registrata»); il carattere di "registrazione diretta" proprio della fotografia, privo di qualsiasi carattere denotante e "significante", ma comunque passibile di uno sviluppo in tal senso mediante svariate tecniche (stampa e sviluppo particolare, punto di ripresa, montaggio, ecc.).
Alcuni di questi punti erano stati già anticipati nella lucida e precisa prolusione di Tosi, che si era soffermato, tra l'altro, sul problema del rapporto tra tempo reale e tempo filmico e sulla questione di un montaggio "scientifico" (alternanza di CT e PP ottenuti in truka). Un altro tema toccato dal presidente dell'Associazione internazionale di cinematografia scientifica è stato quello della nuova figura di un ricercatore che sia finalmente "alfabetizzato" in materia di pratiche audiovisive, giungendo cosí a porre termine a quel dualismo "consulente-regista", da tutti i congressisti ritenuto oramai invecchiato e sterile.
Gran parte degli altri interventi hanno ripreso, in maniera comunque meno originale, le tesi di Seppilli, Leydi e Tosi: gli unici, invero, che abbiano saputo dare al dibattito un tono di documetata novità e di appro-

fondimento teorico. Molti invece (si veda, per esempio, la Gallini, Serra e Carpitella) si sono praticamente riproposti, loro malgrado, come una delle due figure del deprecato dualismo "ricercatore-regista", da loro rifiutato solo con una ostentata dichiarazione teorica del superamento proprio della divisione di quei ruoli. Le proposte teorico-pratiche di quest'ultimi per un'utilizzazione dei mezzi audiovisivi nella ricerca etnografica, infatti, non vanno al di là di una prima riflessione e perdono di significato davanti alla scientificità degli interventi di Seppilli, Leydi e Tosi.
Altro contributo ricco di spunti è stato quello di Ferrara della Regione Toscana, che ha riproposto il tema del collegamento con i vari enti per la realizzazione di prodotti audiovisivi. Un po' quello che Leydi sta già facendo con la Regione Lombardia.
Un convegno, nel complesso, che ha mostrato maggiore vitalità nel suo pur non entusiasmante momento teorico, mentre assai poco interesse hanno destato i materiali veduti. Un convegno simpatico, con i suoi vari contrattempi tecnici e organizzativi cosí dolcemente italiani, con quella triste fantasia turistica del "pomeriggio libero", con quell'inseparabile confusione, al cui termine, però, t'accorgi quanto piacevole essa sia stata, con tanto materiale, infine, inutile e noioso, ma anche per questo stimolante ed utile.
Un solo timore: si è piú volte accennato a un non meglio definito "estetismo", a immagini che "seppur belle" significavano un qualcosa, si è continuamente parlato di salvaguardia della scientificità a "qualsiasi costo", e abbiano visto, purtroppo, quanto alto ne sia stato il costo e quanto poco, oltrettutto, questo sia bastato a salvaguardare la scientificità. Ne sono quindi usciti documentari quasi sgradevoli a vedersi e per di piú non troppo "etnografici".
Ma questo autunno di Barbagia, cosí rosso con le sue vigne e i fichi d'india e ancora cosí restio a morire per alcune tardive giornate d'estate, e quelle poche immagini di De Seta, cosí tranquille, dolci ed esemplificative, non potrebbero aggiungere un qualcosa di piú a tutto il dibattito? E questa nota ulteriore, l'invenzione, il quotidiano, i bambini che prendono a calci dei barattoli, ci confermano la speranza che si può essere scienziati "nonostante" le belle immagini.

VENEZIA DEL DISSENSO

Marco Vallora

Per chi arriva di prima mattina a Venezia, ancora intrisa del suo umido inchiostro di nebbia e di pioggia, scendere direttamente in piazza San Marco dà un imprevedibile choc di spaesamento visivo: umiliata da ponteggi sommari che promettono impossibili restauri, col suo imballaggio sporco di smog e le passerelle magre che rigano la grande piazza trasformata in funebre vasca, la mitica fosforescente basilica s'è come ritirata in umile disparte, antica e rilucente caramella troppo assottigliata dagli sguardi voraci d'incontentabili turisti. Uno strano *understatement* ha colpito il suo millenario splendore: e tutt'intorno – come ad un comando di regia – prendono a sciamare cappelli di pelo e dittonghi molli, dolcezze slave di voci e caratteri cirillici. Ma certo, è la seconda parte del «Doge» di Palazzeschi: il desueto signore e monarca, col suo *harem* di mogli e valige, se n'è volato via, fra le nuvole, come un pennacchio sbagliato di fumo; ed a riempire Venezia sono arrivati i russi, gli slavi, i cechi, docili e grigi. Venezia, novembre-dicembre del '77: Biennale del Dissenso.
Non dispaccia l'allusione a Palazzeschi, né paia troppo letteraria: in effetti la figura che piú colpisce ed ossessiona in questa Biennale è proprio quella dell'assenza, che tanta parte ebbe nella scrittura del "carissimo Aldo": l'assenza, il vuoto, la defezione, insomma qualcosa che conferisce a tutto il resto come una vibrazione acquatica, fantasmatica. Prendiamo il cinema, ad esempio: ovvero la sezione-cinema, che si condensa intorno ad alcune giornate di lavoro, sul finire di novembre.
Sin dalla prima conferenza introduttiva, il presidente in carica e dimissionario Ripa di Meana è costretto ad introdurre un mortificante catalogo di rifiuti, assenze, dinieghi. Lettere, telegrammi, ingiunzioni: la Mosfilm non concede il permesso di proiezione dei film russi, l'Associazione cinemabulgaro si associa; la Gosfilm addirittura diffida gli organizzatori dal mostrare i film che sono già nell'archivio della cineteca, l'ARCI si scusa ma sostiene che le sue copie sono troppo logore, l'Italnoleggio sta fra molti imbarazzi e pretenderebbe di mostrare i suoi film in una rassegna indipendente e parallela. Ancora piú mortificanti, giungono i telegrammi-rifiuto dei cineasti dell'*est* che pure, in un primo momento, sembravano disposti a collaborare: Jancsó, Márta Mészáros, András Kovács, ecc.; Andrej Wajda fa sapere ad esempio che il tema stesso del dissenso non lo interessa, Zoltán Fábri che non è d'accordo sul modo di concepire la rassegna (e parla anche a nome dell'Associazione dei cineasti ungheresi

di cui è presidente). A questo punto, forse, starebbero bene accenti di stupore e sconforto, ma in fondo si tratterebbe pur sempre di moralismo, perché è abbastanza naturale che un autore ancora legato alla sua patria (che magari vive in Italia, come Jancsó, ma che continua a lavorare in Ungheria) non voglia compromettere la propria attività futura soltanto per partecipare episodicamente ad una Biennale ufficialmente sgradita (e basta leggersi gli attacchi grevissimi e stolti della «Literaturnaja Gazeta» per rendersi conto del livello di irritazione ufficiale). Piú grave, invece, è l'assenza di quei cineasti ed operatori cosiddetti "liberi" ed impegnati, che nemmeno la curiosità è riuscita a trascinare a Venezia; lo lamenta subito Giovanni Grazzini, in qualità anche di presidente del convegno sul *Cinema nazionalizzato, i suoi successi i suoi problemi* e lo scrive, con accenti ancora piú duri, l'indomani sul «Corriere»: «si direbbe che anche fra gli intellettuali sussistano ed anzi si espandano a vista d'occhio lo spirito gregario, la pigrizia culturale, la diffidenza verso ogni sistema d'informazione che corra il rischio di modificare le idee ricevute... vuol dire che l'aria respirata dai nostri cineasti è irrimediabilmente inquinata dall'opportunismo e da un'infantile insicurezza».
Del resto il convegno stesso, nonostante l'interesse inequivocabile del tema, le buone premesse e la stimolante relazione introduttiva, si rivela nel profondo piuttosto frustrante, trasformato in una sorte di *tadze-bao* babelico delle nevrosi individuali, dove ognuno racconta la propria storia – tristissima se si tratta di registi dissidenti, gratuita se si tratta di autori cosiddetti liberi – senza preoccuparsi del tema proposto e del resto dell'uditorio che attende, abbracciato dal freddo cattivo dell'Ala Napoleonica. Si parla di esperienze socialiste, svedesi, italiane: ma non si aggiunge molto alla già precisa e convincente analisi che Lino Micciché ha premesso al libro della Marsilio «Il cinema dell'Europa dell'Est», tenendo conto anche dei possibili "equivoci" d'un recupero a destra: «Tuttavia non vorrei si credesse che, nel cinema, i mercanti (occidentali) sono meglio dei burocrati (orientali): i delitti culturali compiuti dai primi costellano la storia del cinema quanto, e anzi ancor piú, di quelli compiuti dai secondi. I metodi e gli strumenti sono diversi ma il fine è analogo: ambedue vogliono conservare il cinema (e il mondo) com'è, mentre il cineasta che usi responsabilmente il mezzo espressivo punta sempre a mutare il mondo (e il cinema). Per questo, nonostante le differenze storiche, la battaglia per la libertà dei cineasti dell'est e dell'ovest è unica; si tratta di battersi per un cinema liberato dalle burocrazie del pensiero e del denaro. Un cinema diverso, per un mondo diverso; e, soprattutto, per un mondo modificabile».

A sentire qualche osservatore, uno dei motivi piú concreti, che hanno tenuto lontani certi intellettuali *engagé* dalla Venezia del dissenso è stato quello d'un possibile recupero a destra del fenomeno; è quello che sostiene ad esempio Mario Monicelli, intervistato da Nantas Salvalaggio (sul «Giorno» del 5 dicembre): «la situazione non mi è molto chiara; alcuni sono in linea col partito e non muove foglia che Berlinguer non voglia; altri non sono in linea col partito ma hanno lo stesso paura di fargli cosa sgradita, di alzare un polverone che faccia piacere alle destre... Io credo invece che questa Biennale avrebbe potuto acquistare un valore ben piú

grande se la sinistra seria l'avesse aiutata. Questo dissenso dell'est, insomma, è una prova di piú che la sinistra è viva, anche quando dice di no al potere burocratico, ai dittatori, ai sopraffattori».
In definitiva il concetto-dissenso è ancora troppo ambiguo per poter mettere a tavolino indistintamente posizioni ancora e felicementi discordi; e lo è anche concretamente, se può contenere indifferentemente nel suo grembo lessicale dissidenti ancora marxisti insieme ad esempio a Solgenitsin, che manda telegrammi di plauso a Pinochet. La questione di fondo, del resto, non è poi nemmeno troppo complessa: per gli intellettuali italiani, di matrice prevalentemente eurocomunista («questi stalinisti adattati» come li chiama Sollers) ebbene il "dissenso" non è che un epifenomeno accidentale, in via di progressiva estirpazione indolore; per altri, invece (e son soprattutto i francesi, di matrice sessantottista ed ex-maoista, influenzati sia pure indirettamente dai *nouvevaux philosophes*) il dissenso è un fenomeno-chiave che permette ad un tempo di ripensare anche tutto l'itinerario marxista. Ascoltiamo Julia Kristeva, ad esempio: «venuti dal futuro i dissidenti mostrano il verme nel frutto che avevamo desiderato e privano l'Occidente dei "domani luminosi"; alcuni si stracciano le vesti per la desolazione e danno ordini che si faccia durare la speranza, per quanto falsa possa essere. Altri temono, dopo tanta luce, sia pure cieca, il ritorno alle tenebre della reazione, se non addirittura al medioevo mistico... solo i guardiani dello *statu quo*, i conservatori della destra e della sinistra, prendono i dissidenti per un fenomeno "orientale"».
In verità, comunque, alle altre sezioni della Biennale (letteratura, arte, teatro, scienze) gli intellettuali, anche italiani, ci sono andati piú volentieri e non mancavano soprattutto dissidenti venuti dall'esilio. Ma questa differenziazione si può comprendere abbastanza facilmente, risalendo alla stessa situazione concreta del cinema dell'Est. Mentre per la letteratura e le stesse arti figurative non stupisce un panorama clandestino di attività e pratiche in dissidenza, per il cinema la situazione ovviamente è diversa: il momento della produzione e della distribuzione è cosí essenziale, anzi indispensabile, che non è pensabile un *samisdat* cinematografico; esistono semmai progetti non realizzati o film non distribuiti, proprio perché per il cinema la funzione dello Stato è ineliminabile e tutto passa necessariamente attraverso il controllo burocratico preventivo (per questo, anche, registi "dissidenti" rimasti in patria cercano di lavorare nel compromesso, non abdicando nel profondo alla propria tematica, ma cercando anche di non dispiacere troppo agli organi burocratici che dispongono dalla loro "creatività" dipendente). Un panorama atipico e differente, dunque, quello del cinema; tanto piú che – come spiega ancora Micciché nel saggio testé citato – dissidenza a proposito di cinema ha un significato preciso e contestuale, che può sfiorare il paradosso: «... nell'Europa dell'est, un film su una cooperativa contadina rischia il piú delle volte di essere un film d'evasione, laddove un film di tematica strettamente esistenziale può essere un film di implicita, ma forte polemica politica. Questa premessa introduttiva porta a una conclusione, che a prima vista potrà a taluno apparire paradossale: ed è che, sia pure con molti limiti e dovendo superare mille difficoltà, esiste sovente nel cinema esteuropeo una dialettica – che è squisitamente "politica" – fra un cinema di regime, fondamental-

mente pompieristico e sostanzialmente evasivo, e un cinema problematico che mette in discussione alcune *verità ufficiali* o mette in evidenza alcune *verità ufficialmente non riconosciute*».
Il "disturbo", dunque, non è il piú delle volte immediatamente politico; Paražanov, Tarkovski, Končalovskij, ecc. disturbano perché rompono le strutture codificate e prevedibili, le forme (formule) tranquille e consolatorie dell'aspettativa estetica; i timori ed i veti della burocrazia all'est, dunque, corrispondono simmetricamente ai dubbi ed ai rifiuti mercantili dei nostri distributori occidentali, che preferiscono non rischiare con le novità formali, attribuendo le responsabilità ad un ipotetico pubblico non ancora preparato.

Eccoci dunque al nucleo profondo di questa paradossale rassegna della visione impedita, della documentazione impossibile, sorta di contraddizione vivente, mostra che non mostra. Leggere, parlare, discutere, esser persino minuziosamente documentati su film che non si potranno vedere. Ripa di Meana: «Il catalogo delle cinquanta schede di film che avevamo preparato rimarrà, testimonianza a futura memoria di quello che la rassegna avrebbe potuto essere, senza gli ostacoli frapposti della burocrazia dell'est...». Insieme a pochissimi nomi nuovi (Pavel Juracek, ad esempio, oppure Michail Kalik) l'unica vera "presenza" della Biennale-cinema '77 rimane dunque quella di Sergeij Paražanov, il regista armeno imprigionato per omosessualità (ma altri e troppi, per essere credibili, erano i capi d'accusa: traffico di valuta e di icone, istigazione al suicidio, diffusione di malattie veneree, adesione a movimenti nazionalisti, ecc.), trattenuto in un campo di lavoro nonostante la debole salute e dunque costretto ormai al silenzio da alcuni anni. A Venezia arrivano comunque i suoi due unici film, di cui tanto si è sentito parlare, *L'ombra degli avi dimenticati* e quel *Sayat Nova*, che nessuno mai era ancora riuscito a vedere (salvo rare eccezioni, ad esempio Ugo Casiraghi, che ne aveva parlato entusiasticamente proprio sull'*Unità*). Non è possibile qui condensare alcun giudizio, sia pure rapido, su un autore cosí assolutamente differente ed originale come Paražanov, che qualcuno ritiene addirittura superiore a Tarkovski (ma queste categorie di giudizio cosí sommarie e relative proprio non funzionano piú). Originale comunque al punto di mettere in crisi lo stesso discorso abituato ed addomesticato della critica, che in fondo rimane beneficamente disorientata di fronte a questo linguaggio che non ha similianze e non permette paragoni.
A Paražanov è dedicata un'intera giornata di studio (ci sono alcuni dei piú importanti suoi amici-studiosi, Henry Gabay, regista russo in esilio ed Herbert Marshall, inglese, allievo di Ejzenštejn, che hanno curato la preziosa monografia edita per l'occasione da Marsilio); ma anche qui c'è il rischio di trasformare Paražanov in uno spettro imbalsamato e tragico, un corrispettivo oggettivo deamicisiano e patetico, figura del silenzio e della felicità interrotta (parlando di lui all'imperfetto, Gabay ci racconta di come Paražanov fosse sereno e buontempone, sempre pronto ad imitare amici e parenti; la sua si trasforma cosí quasi in una dannazione perpetua e senza uscita... ed oggi questo lo si può affermare senza complessi di colpa perché proprio a gennaio è giunta la straordinaria – sussurrata – noti-

zia che Paražanov è stato liberato per paradossale "buona condotta"). Le formule sono quelle classiche della commemorazione: si raccontano stracciati brani biografici come se la sua esistenza fosse ormai fermata nel tempo, si inclina al patetico, si smorza la rabbia nel fatalismo. Gabay estrae spacchettandolo con cura un ritratto dell'artista da giovane, con qualcosa di decadente addosso, colori troppi vividi ed un *foulard* rosso al collo (è difficile sapere di piú, qualcuno dice che si tratta d'un autoritratto); ne fanno subito un altarino, mettendo a sostegno un ciuffo di microfoni, dopo che il quadro è circolato di mano in mano, come un *samisdat* liberato e scolastico.
L'Autore interrotto: non la morte, ma un'altra ferita fatale ha rotto il suo equilibrio di creatore, iscrivendovi la drammatica "voce" del silenzio. Perché l'altra figura che si produce sempre piú insistente (e parallela a quella dell'assenza) è la figura – psicanalitica, non v'è dubbio – della castrazione, o meglio dell'inibente timore della castrazione (è sempre il Padre-Potere che minaccia la mutilazione); non dimentichiamo del resto che la copia mostrataci di *Sayat Nova* non appartiene integralmente a Parazanov essendo stato il film interamente rimontato, tagliato di ben venti minuti, reso "piú comprensibile" dall'antico ed autorevole maestro Sergeij Yutkevic.

Manipolazione, insomma: il controllo estetico-burocratico, quindi, non interessa soltanto i contenuti o le presunte ideologie ma s'insinua e colpisce sin nelle piú profonde regioni delle forme espressive (sempre che siano possibili ancora queste manichee distinzioni crociane); come scrive Morandini: «Nell'URSS la cultura ufficiale egemone non ammette che un film sia difficile, ossia che si presti ad avere diversi significati. L'ambiguità di un'opera d'arte permette le interpretazioni indivuali e perciò viene bollata come "asociale": sfugge infatti al controllo dall'alto. E tutto ciò che non è chiaro e univoco, tutto ciò che non è capito diventa pericoloso. Non sono Paražanov e gli altri a fare un problema politico della libertà di espressione dell'artista, ma i detentori del potere. Almeno nel cinema non esistono dissidenti, ma forzati del dissenso».
Affermazione piú che illuminante: del resto, in questo senso, il "dissenso" cinematografico non attende questi ultimi anni per venire alla luce ma nasce in fondo insieme alla stessa nazionalizzazione del cinema, nel passaggio dalle avanguardie storiche alla dittatura anche estetica di Stalin (pensiamo a Dziga Vertov che si integra e ad Ejzenštejn che rimane comunque un esule, a Mosca ed a Hollywood). Il trauma della castrazione, del film interrotto, dell'espressione impedita nasce proprio di lí, dallo spettro di Stalin che vigila e controlla.
«Perché hai trasformato la mia vita in un tormento continuo? Perché mi hai rubato la gioia? Perché hai calpestato il mio nome?
Comunque ti perdono, perché io faccio parte della mia gente. E come tale sono piú grande di te.
Poiché anch'io posso essere meschino, ti perdono la tua meschintà e la sua malvagità. Anche tu sei imperfetto, pur se ti rivolgono preghiere. Dio esiste. Ma il suo nome è caso».
Queste parole di fuoco escono, ancora drammaticamente vive, dai diarî di Alexander Dovženko, il grande regista ucraino ("padre" spirituale di

Paražanov, che appunto negli studi Dovženko ha girato i suoi film) dell'*Arsenale* e della *Terra*, impedito di lavorare a causa degli interventi diretti di Stalin.

Il potere come falsa divinità, appunto come spettro: ma c'è un richio, anche connesso a quest'uso istituzionale e fantasmatico di Stalin, come spettro cattivo. Stalin diventa cioè un'immagine vuota ed esorcizzante, un alibi, quasi, utile per lo *statu quo* dell'intellettuale che rinnega ma non si rinnova. Stalin è il buco nero e diabolico, ormai cancellato, cui si attribuiscono indifferentemente tutti gli errori storici... è come una polvere d'inchiostro che assorbe tutto il negativo e sospende ogni altra revisione. E' quello che dice, appunto, il poeta Josip Brodsky, in modo piuttosto vivace: «Sono stufo di vedere i miei amici esuli fare la parte di esule da congresso, di clown pittoresco. Noi pretendiamo dagli intellettuali europei un discorso piú serio, un atteggiamento piú coraggioso e non il solito plauso formale a fatti e problemi che si conoscono ormai da piú di cinquant'anni. Che senso ha oggi sostenere che Stalin fu un fanatico massacratore? Che coraggio ci vuole? E' un po' come scoprire l'ombrello, l'acqua calda».
Il Potere si sposta, ogni volta creando nuovi confini che bisogna ogni volta dolorosamente abbattere; viene in mente, a questo proposito, una drammatica affermazione di Bohumil Hrabal, di straordinaria profondità, che non può non far riflettere sulla tragica e paradossale necessità del "dissenso permanente" (cioè, indirettamente, del Potere): «L'epoca migliore si ha quando il sistema lascia la porta socchiusa e voi puntate le ginocchia e tentate di spingere la porta e aprirla con tutta la vostra forza. Noi artisti, noi intellettuali, nel fondo del nostro subconscio sappiamo che per noi, per il nostro lavoro, sarà meglio non lasciare mai la porta spalancata. Ma non dovremo mai dirlo a quelli che sono appoggiati alla porta dall'altra parte».
Affermazione terribile ed esemplare, che illumina di luce emblematica l'intero fenomeno dissenso, spostandolo anche di area geografica (il dissenso ovunque, insomma).
Nella sua conversazione d'apertura al Collège de France, pochi mesi piú tardi, Roland Barthes avrebbe detto: «L' "innocenza" moderna parla del potere come se fosse uno, da una parte quelli che ce l'hanno, dall'altra quelli che non ce l'hanno; abbiamo creduto che il potere fosse un oggetto esemplarmente politico; ora invece crediamo che sia anche un oggetto ideologico, che scivoli là dove non lo si afferra immediatamente, nelle istituzioni, negl'insegnamenti; ma comunque che sia uno. E se invece il potere fosse plurale, come i demoni? "Il mio nome è legione", potrebbe risponderci: dovunque, da ogni parte, dalla parte dei capi, degli apparati massivi o minuscoli, dei gruppi d'oppressione o di pressione; dovunque voci autorizzate, che s'autorizzano cioè a far intendere il discorso d'ogni potere, il discorso dell'arroganza. Indoviniamo cosí che il potere è presente nei meccanismi piú sottili dello scambio sociale: non soltanto nello Stato, nelle classi, nei gruppi, ma ancora nelle mode, nelle opinioni correnti, negli spettacoli, nei giochi, negli sport, nelle informazioni, nelle relazioni famigliari e private, sin nelle spinte liberatrici che cercano di conte-

stare: chiamo discorso del potere ogni discorso che genera l'errore e pertanto la colpevolezza di colui che lo riceve. Certuni attendono da noi, intellettuali, che ci si muova in ogni occasione contro il Potere; ma la nostra vera guerra è altrove, è contro i poteri e non è certo una battaglia semplice, dal momento che – plurale nello spazio sociale – il potere è – simmetricamente – perpetuo nel tempo storico; cacciato, ridotto di qui, ricompare da un'altra parte; non deperisce mai, fate una rivoluzione per distruggerlo e quello subito sopravvive, germogliando nel nuovo ordine delle cose. La ragione di questa resistenza, di questa ubiquità consiste nel fatto che il potere è il parassita d'un organismo tran-sociale, legato all'intera storia dell'uomo, e non soltanto alla sua storia politica, storica. Quest'oggetto in cui s'iscrive il potere, di tutta l'eternità umana, è: il linguaggio – o, per essere piú precisi, la sua espressione obbligata: "la langue"».

PIRANDELLO-CINEMA
CINEMA-PIRANDELLO

Francesco Càllari

E' noto che la maggior parte degli scrittori, al pari degli attori professionisti, non prese molto sul serio il cinematografo al suo esordio e per tutto il periodo della fase sperimentale ed artigianale nonostante il rapido diffondersi nel mondo della nuova forma di spettacolo ed il crescente interesse del pubblico: diciamo dal 1895 al 1910. Nel secondo decennio del secolo, col passaggio alla fase industriale ed artistica principalmente tanto in Europa quanto negli Stati Uniti d'America, scrittori ed attori, pur mantenendo una certa diffidenza di natura estetica, cominciarono a compromettersi accogliendo richieste di soggetti oppure offrendoli, accettando scritture o addirittura sollecitandole, e soprattutto allettati dagli alti com-

pensi che venivano loro offerti. Gli attori, piú degli scrittori, si accorsero ben presto che lavorare per il cinematografo significava anche acquistare popolarità o aumentare quella di cui già godevano. Quindi, l'interesse iniziale degli scrittori (e degli attori di teatro) al cinematografo fu quasi esclusivamente finanziario; e mi sembra che tale aspetto, cifre alla mano, sia stato finora poco approfondito negli innumerevoli convegni che si sono svolti e tuttora si svolgono sul rapporto letteratura-cinema.
Non v'è da stupirsi se un d'Annunzio, un Pirandello, uno Shaw ed altri famosi scrittori si accostarono primamente al cinematografo per lucro, rimanendo pressocché indifferenti agli stravolgimenti delle loro opere dalle quali come che sia avevano già tratto profitto editoriale e scenico. La noncuranza della fedeltà allo spirito delle loro opere negli adattamenti cinematografici dipese dal fatto ch'essi non davano soverchia importanza artistica al nuovo mezzo d'espressione nel periodo del "muto" ed attribuivano a motivi di mero divertimento l'attrazione che esercitava sul pubblico; tant'è vero che gli autori drammatici presero a denunziare preoccupati diserzioni di spettatori dalle sale teatrali e carenze nei quadri degli attori di teatro. Le cose cominciarono a cambiare con l'avvento del "sonoro" e del "parlato", ma ancora nella decade del Trenta molti letterati si ostinavano a non riconoscere al cinematografo quell'autonomia di linguaggio ormai indiscutibile. Dall'altra parte i produttori in cerca di firme prestigiose, che pagavano salato a patto d'avere libertà negli adattamenti delle opere prescelte, e i direttori che puntavano su nomi celebri d'attori provenienti dalle scene drammatiche, mostravano maggior coerenza ed onestà commerciale ed artistica. Bisognava distinguere allora, come occorre distinguere tutt'oggi, per eliminare il divario cinema-letteratura e l'inverso, l'apporto ed il valore dei singoli elementi costitutivi di un film nonché il prodotto di consumo da quello d'arte.
Quando si dibatte di letteratura e di cinema dagli albori ad oggi (e lo stesso può dirsi per letteratura e televisione) la posizione dei letterati in generale e dei singoli scrittori in particolare va storicizzata e socializzata nei diversi momenti del loro approccio al mezzo cui hanno dato o potevano dare il contributo della loro opera; analogamente l'esame del rapporto richiede la medesima metodologia allorché il discorso si sposta sugli adattatori e sceneggiatori di opere d'autori viventi o morti. Sovente accade, invece, che il discorso si svolga in modo astratto mettendo letteratura e cinema in contrapposizione, l'una contro l'altro armati ed ingaggiati in un conflitto che sembra non possa mai aver fine. E' vero che numerosi scrittori non capirono il cinematografo per oltre un terzo di secolo, di questo secolo; ma è pur vero che il cinematografo, i cinematografai, i cineasti (chiamateli come volete) hanno dato e continuano a dar fondo al patrimonio letterario universale antico, moderno e contemporaneo con pochi scrupoli e spesso con nessuno scrupolo accorciando allungando trasformando testi anche notissimi che diventano irriconoscibili, sopprimendo aggiungendo o mutando personaggi, alterando significati, cambiando ambientazione e cosí via con la scusa di un'autonomia di linguaggio e di stile che diventa arbitrio, agendo insomma in maniera tale da giustificare il piú delle volte l'accusa – che viene loro mossa dai letterati – di povertà di fantasia, d'incapacità artistica, d'ignoranza e persino di cialtroneria.

Cosí che gli incontri letteratura-cinema si sono quasi sempre risolti in una sequela di scontri (a danno degli scrittori) e rarissimi sono stati gli accoppiamenti felici soggettista-sceneggiatore-regista (Zavattini-De Sica) mentre che il massimo risultato in cinematografia è stato ottenuto e si continua ad ottenere o quando la personalità artistica e quindi creativa del regista è preminente ovvero nei casi in cui il regista è anche l'autore del soggetto e lo sceneggiatore principale: l'autore in senso assoluto. L'osservazione è pressocché valida per la televisione, che col cinematografo è strettamente imparentata.

Chi temette il cinematografo per primo fu il teatro: lo temette anche se era "muto", specie dal '15 in poi, e lo temette di piú con l'avvento del "sonoro" e del "parlato". Infatti, il cinematografo fu anche chiamato "teatro muto" e "teatro parlato" quand'era tutto gesti, mimica facciale e didascalie e subito dopo aver acquistato la parola di cui abusò, oltre al fatto che saccheggiava la produzione drammatica popolare esasperandone la teatralità gestuale, dei colpi di scena e del dialogo. E chi, fra gli scrittori italiani di maggior spicco, avversò piú di ogni altro il cinematografo, almeno fino al 1928, fu Luigi Pirandello; e del cinema si occupò in forma creativa, per darne un giudizio negativo, nel suo sesto e penultimo romanzo «Si gira...» (1915), e in forma teorica in numerose dichiarazioni ed interviste nonché nel famoso articolo *Se il film parlante abolirà il teatro* (1929), vuoi per muovere in difesa del teatro vuoi per dire che cosa avrebbe dovuto essere di diverso rispetto a quello che era e cioè «pura musica e pura visione (...): *Cinematografia*». Ma l'avvenire di Pirandello al cinema o, meglio, l'atteggiamento di Pirandello di fronte al cinema è davvero *sui generis*, unico in rapporto a quello tenuto da altri scrittori e peculiare alla sua natura di uomo e d'artista non priva di contraddizioni interiori ed esteriori, private e pubbliche. A modificarlo, tale atteggiamento tanto curioso quanto interessante (dato il personaggio) e che piú avanti cercherò di esemplificare, sarebbe bastata una corresponsione diversa da parte dei cineasti che non lo compresero da vivo e hanno continuato a non comprenderlo dopo morto: fino all'ultimo film tratto dalla novella *Il Viaggio*, già adattata ai tempi del muto (1921) da Gennaro Righelli dando alla pellicola lo stesso titolo, ed opera ultima di Vittorio De Sica (1973-74).
Purtroppo, l'incomprensione reciproca tra Pirandello e il cinema (titolo d'un mio breve saggio del 1967 («Audiovisivi», Roma, maggio) ed il complesso atteggiamento dello scrittore siciliano di fronte al cinema non sono stati in passato oggetto d'indagine approfondita e completa. L'attività di Pirandello in campo cinematografico, ritenuta a torto non solo marginale ma altresí trascurabile dai critici e saggisti letterari nella quasi totalità, ha interessato ben poco gli storiografi del cinema ed uno solo di essi, Giulio Cesare Castello, in quanto critico militante e piú dedito alla saggistica, è stato il primo a compilare una *Filmografia ragionata* nel 1954 (v. «Cinema», Roma, 3ª serie, nn. 135 e 141). La seconda *Filmografia* è quella mia, nel saggio sopra citato del 1967, estesa anche all'esame delle collaborazioni anonime, dei progetti di Pirandello non realizzati e di quelli ideati da altri e pure non realizzati. La mia assidua frequentazione dello scrittore agrigentino negli ultimi tre anni di sua vita (1933-36) quand'ero

critico cinematografico e vice-critico drammatico al quotidiano di Roma «Il Tevere», le conversazioni che ebbi con lui anche sul cinema e che sempre annotai, l'averlo seguíto principalmente quando si recava nei teatri di posa dove furono realizzati *Pensaci, Giacomino!* e *Il Fu Mattia Pascal* dei registi Righelli e Chénal, l'essere stato amico di gran parte dei registi, degli sceneggiatori e degli attori che hanno dato la loro opera alla realizzazione di film tratti da opere pirandelliane, l'amicizia con i figli dello scrittore e con altri suoi parenti nonché di scrittori e giornalisti che lo frequentarono ben molti anni prima di me, mi hanno permesso di raccogliere una messe di ricordi, testimonianze e materiale inedito che ho arricchito con ricerche durate oltre un decennio e che ho condensato in un libro di prossima pubblicazione. Il lettore mi scuserà di questa anticipazione ma essa è necessaria dacché collegata a ciò che dirò qui di seguito. Resto nel tema. Nel marzo dell'anno scorso, proprio nel mentre ero intento a mettere assieme i capitoli del libro predetto, appresi che il Centro nazionale di studi pirandelliani stava organizzando un convegno internazionale con lo stesso titolo, "Pirandello e il cinema" che si sarebbe svolto dal 6 al 10 dicembre ad Agrigento preceduto da una Retrospettiva di film basati su opere dello scrittore agrigentino. Mi resi subito conto che avrei dovuto rimandare l'uscita del libro di oltre un anno, anzitutto per acquisire i nuovi eventuali contributi critico-esegetici dei relatori e poi per non essere danneggiato editorialmente dalla successiva pubblicazione degli "atti". Pensai, allora, di estendere la mia ricerca alla televisione per dare al mio libro un secondo motivo d'interesse culturale e storiografico: non piú «Pirandello e il cinema» ma «Pirandello: il cinema e la televisione», con l'aggiunta cioè di una Videografia mondiale (la prima, in assoluto) e di una Audiografia limitata all'Italia. La Filmografia, d'altro canto, oltre ad essere ancora piú esauriente esatta e veridica rispetto a quella del Castello del '54 ed alla mia del '67 (grazie a nuove importanti scoperte), non solo è estesa ai progetti di film pirandelliani non realizzati ma abbraccia i documentari su Pirandello e scheda tutti i filmati (cinegiornali compresi, italiani e stranieri) che hanno a soggetto lo scrittore e la sua opera. E mi fermo con le anticipazioni che do qui come primizia.

Tornando al Convegno di Agrigento, la storia sopra appena accennata continua per taluni sviluppi inopinati che ritengo utile rendere pubblici dacché spiegano l'ampliamento del tema principale ed originario (dal cinematografico al televisivo) e l'equivoco sul significato di "filmato televisivo". Il professor Enzo Lauretta, direttore del Centro nazionale di studi pirandelliani e promotore del convegno agrigentino, seppe da me in agosto del mio libro già arricchito nella tematica (cinema e televisione) e, avendomi invitato a tenere una relazione, gli dissi chiaramente che non avrei potuto scoprire le mie carte trattando del rapporto Pirandello-cinema; cosí decidemmo che avrei parlato dei *Filmati televisivi da opere pirandelliane* e, in effetti, di uno solo: *Il Mondo di Pirandello* che è l'unico finora realizzato in tutto il mondo. Prodotto dalla Rai a colori nel '67 con la regía di Luigi Filippo d'Amico, trasmesso in cinque episodi ed in bianco e nero nel '68, è l'adattamento per il piccolo schermo di tredici delle «Novelle per un anno» operato da Ottavio Spadaro e dallo stesso d'Amico seguen-

do un iter biografico-artistico dello scrittore nell'arco d'un trentennio (in autunno la Rai presenterà un secondo filmato, l'adattamento del romanzo «I vecchi e i giovani» effettuato da Renzo Rosso e Marco Leto con regía di quest'ultimo e diviso in quattro puntate; sono in preparazione un terzo ed un quarto filmato tratti dai romanzi «L'Esclusa», con regía di Piero Schivazappa, e «Quaderni di Serafino Gubbio operatore» che è il secondo titolo di «Si gira...», con regía di Gianfranco Bettetini).
Ad Agrigento si è equivocato tra produzione televisiva mediante registrazione elettromagnetica ed impressione fotochimica su pellicola cinematografica (usualmente in 16 mm.), cosí che sono stati considerati e presentati al pubblico come "filmati televisivi" (in aggiunta ai cinque episodi del citato *Il mondo di Pirandello*) riversamenti su nastro (videotapes) di registrazioni elettromagnetiche di produzioni televisive pirandelliane realizzati dalla Rai, dall'ente svizzero germanofono ZDF e dal canadese anglofono CBC. Di conseguenza, una volta che si era passati dal grande al piccolo schermo nell'allargamento del convegno operato dal Lauretta ed originato dall'equivoco predetto, alla mia specifica relazione sull'unico filmato televisivo da opere pirandelliane (già menzionato) si sono aggiunte quelle non pertinenti, a rigor di termine, ma ugualmente interessanti sugli adattamenti televisivi (con registrazione elettromagnetica) statunitensi, canadesi in lingua inglese e danesi dovute rispettivamente ad Antonio Illiano della Chapel Hill University (North Carolina), Claudia Persi-Haines della Carleton University (Ottawa) e Lane Waage-Petersen dell'Università di Copenaghen.
Codesta coda televisiva è risultata giovevole tanto ai partecipanti al convegno quanto al pubblico che vi ha assistito numerosissimo e con larga partecipazione giovanile, per tre numeri fuori programma: la proiezione (a colori e non in bianco e nero) di due episodi del *Mondo di Pirandello* di Luigi Filippo d'Amico presente in sala, dell'atto unico *L'uomo dal fiore in bocca* nella superba interpretazione dell'attore tedesco Karl Paryla con la regía di Ettore Cella (prod. dell'ente svizzero ZDZ), e dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (a colori) nell'originalissimo adattamento di Lawrence Stanley Mirkin e David Giles (quest'ultimo anche regista) prodotto in lingua inglese dalla Canadian Broadcasting Corporation di Toronto ed accolto negativamente dalla critica e dai telespettatori canadesi nel febbraio dell'anno scorso. L'intelligente arditezza della trasposizione televisiva di Mirkin e Giles, ritenuta inammissibile per un testo ormai classico, consiste in tre innovazioni: l'azione si svolge in uno studio televisivo, gli attori della compagnia non provano *Il Giuoco delle parti* ma una puntata di una "Soap Opera" (come dire un episodio d'un popolare romanzo d'appendice sceneggiato) ed i sei personaggi appaiono improvvisamente su un monitor dove rimangono come imprigionati durante tutta la rappresentazione della loro tragica vicenda di cui al loro scomparire resta la registrazione elettronica. Avvincente spettacolo che non tradisce in nulla lo spirito del capolavoro pirandelliano e che spero i telespettatori italiani possano conoscere presto avendo suggerito alla Rai di acquistarlo, doppiarlo e trasmetterlo. Dura 90 minuti senza interruzione.
La visione di codeste tre produzioni televisive compensò in parte quella mancata della Rassegna retrospettiva cinematografica e televisiva che

non fu, purtroppo, abbinata al convegno ma si svolse prima, dal 23 al 30 novembre, a solo uso e consumo degli agrigentini in un cinema cittadino e in una sala del Museo nazionale archeologico dove, in una camera blindata e quindi almeno sulla carta inaccessibile e comunque tolto allo sguardo dei visitatori della casa natale dello scrittore al Caos, da qualche anno è custodito il vaso greco antico che contenne le ceneri di Pirandello avanti che nel dicembre del '61 trovassero una sistemazione definitiva traslate in una cassetta di piombo e murate in un concio di tufo arenario sbozzato dallo scultore Mazzacurati ed allogato presso il pino che a mezzo chilometro dalla casa natale s'affaccia sulla marina verso Porto Empedocle. V'è, dunque, chi non può vedere (o rivedere) il vaso ellenico, importante cimelio pirandelliano che col mistero del suo *post mortem* ci riporta alla singolare vita ch'egli visse e scrisse, e v'è anche chi non vuol vedere (o rivedere) in altro senso l'atteggiamento di Pirandello di fronte al cinema; e ciò, certo, può invece avvenire non riesaminando i film (quelli che restano: dal *Feu Mathias Pascal* di L'Herbier a *Il Viaggio* di De Sica) come cimeli, il romanzo «Si gira...» come una irrisione del cinema muto ed i testi teorici come l'ostinata incomprensione di un uomo di teatro, ma piuttosto indagando tra le pagine dei suoi soggetti cinematografici che vengono sistematicamente ignorati e specie quello a cui piú teneva e che ricreava in un clima diverso da quello scenico la vicenda dei «Sei personaggi».

A dire il vero – com'è nelle mie abitudini, piaccia o no – al convegno di Agrigento si è ripestata l'acqua nel mortaio sul rapporto letteratura-cinema e teatro-cinematografia in generale nonché su quello Pirandello-cinema in particolare, con poche varianti interpretative – è ovvio – si è riascoltato il già detto e (quando saranno pubblicati gli "atti") si rileggerà il già scritto in circa mezzo secolo di critica saggistica e storiografia cinematografica. Qualche lieta sorpresa potrebbe venire dalle relazioni di Giulio Cesare Castello (*Registi e attori del cinema pirandelliano*), Cesare Garboli (*Pirandello e il cinema: la fabbrica dell'irrealtà*) e Giorgio Pressburger (*Il "pirandellismo" nel cinema*) che mancarono all'appuntamento e non furono né lette integralmente e nemmeno riassunte da altri durante i lavori. I relatori intervenuti e tutti leggenti, sul tema letteratura-cinema, hanno tra l'altro riecheggiato i convegni di Sorrento (1965) e di Alghero (1969) ignorando, sull'argomento Pirandello-cinema, i miei contributi del '67 e quelli della Tavola rotonda svoltasi a Torino (22 febbraio 1977) per iniziativa di quella Unione culturale con la partecipazione di Fernaldo Di Giammatteo, Giorgio Livio e Gianni Rondolino.

Cosí, Giuseppe Petronio dell'Università di Trieste nella sua lunga prolusione non è andato oltre la documentazione dell'incontro-scontro intellettuali-cinema; Alberto Farassino della stessa università s'è soffermato sul cinema e teatro nelle teoriche italiane degli anni Venti e Trenta; Franca Angelini dell'Università di Siena ha parlato delle teorie del cinema all'epoca del romanzo «Si gira...»; Piero Cudini della Normale di Pisa ha analizzato gli elementi di teoria cinematografica in Pirandello; Guido Fink dell'Università di Bologna ha dissertato su testo teatrale e sceneggiatura cinematografica; Giovanni Cappello ha raffrontato sceneggiatura e testo a proposito del film *Il Viaggio* di De Sica; Gianfranco Bettetini della Cattoli-

ca di Milano, teorico e regista di provata esperienza, ha trattato della messinscena teatrale e cinematografica come unico principio di linguaggio e di forma; e lo scrittore Nello Sàito ha espresso alcune acute osservazioni di spettatore professionista sull'*Enrico IV* di Palermi e sul *Pascal* di L'Herbier, film muti del '26 e del '25 dove spiccano le interpretazioni di Conrad Veidt e di Ivàn Mosjukine. Il già citato professor Illiano, che aveva brillantemente riferito su Pirandello, il cinema e la televisione negli Usa, ha tenuto una breve ma interessante relazione a parte sugli spunti teosofici nella struttura e nei contenuti del romanzo «Il Fu Mattia Pascal», tema che, pure per l'aspetto filosofico-spiritualistico, ha sollecitato Ruggero Jacobbi per un intervento di natura storico-letteraria.

Se le relazioni "lette" non hanno provocato dibattito (e non potevano provocarlo, posto che la loro impostazione era cattedratica e le ripetizioni si susseguivano implacabili), le relazioni improvvisate (sul tema della televisione) e gli interventi a braccio (pochi, purtroppo) hanno determinato una certa animazione tenuta viva dai coordinatori delle sedute: Giovanni Grazzini, che ha aperto e concluso i lavori; chi qui ne dà la cronaca ed ha solo accennato alla falsa paternità di Pirandello come autore del soggetto *Gioca, Pietro!* che serví di partenza al film *Acciaio* di Walter Ruttmann (1932-33); Nino Borsellino e Ruggero Jacobbi.
Il "caso *Acciaio*" lo muoverà presto il mio libro, come nel 1938 Tom Antongini mosse il "caso *Cabiria*" con le rivelazioni che fece in «Vita segreta di Gabriele d'Annunzio» (Milano, Mondadori); ma ad Agrigento è scoppiato anche il "caso Bergman" a proposito d'una mancata accettazione, da parte degli Eredi Pirandello, della proposta bergmaniana di un film dai «Sei personaggi» per una distribuzione mondiale cinetelevisiva... Ingmar Bergman, che già nel '53 aveva messo in scena al Teatro Nazionale di Stoccolma la commedia di Pirandello e poi nel '67 l'aveva rimessa in scena con una diversissima regía ad Oslo, tramite il suo agente di Hollywood Paul Kohner e la rappresentante degli Eredi Pirandello negli Usa Miss Toby Cole (è stata quest'ultima, presente al convegno d'Agrigento, a dichiararlo), nel '72 chiese i diritti d'adattamento dei «Sei personaggi» offrendo come *royalty* 50.000 dollari: ma ebbe risposta negativa. E' sorprendente se si pensa al prestigioso nome del regista e all'eccellente gruppo dei suoi attori nonché all'interesse che avrebbe suscitato il film dell'opera teatrale di Pirandello piú nota in tutto il mondo. V'è da aggiungere che Pirandello, fino ad un mese prima di morire, nel novembre del '36, trattava ancora con un produttore hollywoodiano per l'adattamento cinematografico della commedia affidato alla regía di Max Reinhardt. Tre suoi precedenti progetti erano falliti, a partire dal 1928; e sette postumi non ebbero esito, tra cui uno di De Sica nel '47, uno di Eduardo De Filippo nel '52 e l'ultimo di Ingo Preminger nel '73 con un'offerta di 100.000 dollari agli Eredi.
Bisogna pur concludere che col cinema Pirandello non ebbe vita facile (o, se volete, fortuna) e continua a non averla; e certo non per colpe da addebitarsi tutte a lui.

UN ANIMAL DOUÉ DE DÉRAISON
(Un animale irragionevole)
r.: Pierre Kast – **o.**: Francia-Brasile, 1975
V. altri dati in questo fascicolo a p. 151.

Degli autori gravitanti attorno ai «Cahiérs du cinèma», Rohmer, Rivette e Kast costituiscono forse l'ala piú intellettualizzata, distanti come sono dagli stilemi del cinema tradizionale e protesi in una ricerca antinaturalistica, mirante a scardinare dalla base le strutture narrative tradizionali.
Cosí, anche questo *Un animale irragionevole*, sotto le mentite spoglie di un gradevole film brillante, nasconde una ricerca stilistica rigorosa, basata sulla polidimensionalità della narrazione e sulla pluralità dei piani temporali, secondo una tecnica che ci rimanda da una parte a Faulkner – per l'intersecarsi dei piani narrativi e per la sintassi "sincopata" – dall'altra alle narrazioni minuziose ed oggettive del Nouveau Roman.
Si tratta di un cinema che, sia pure venendo a patti con l'industria, non rinuncia tuttavia alla singolarità di un discorso, non profondo forse, ma senz'altro originale, riconducibile nell'alveo di quella "politique des auteurs" alla cui formulazione lo stesso Kast, sul versante critico allora, contribuí in maniera determinante.
Una chiave di volta per la comprensione del film ci può venire non tanto dall'iniziale citazione di Edgar Morin (secondo cui l' "animale irragionevole" non sarebbe altri che l'homo sapiens, cui varrebbe meglio l'appellativo di homo demens), quanto, invece, dalla sequenza finale in cui Louis spiega all'amico Claude il significato dell'anello di Moebius. Come le due facce di questo non sono scindibili, cosí anche Claude (e l'uomo in generale, vorrebbe pontificare Kast) costituisce un coacervo inestricabile di ragione e follia, razionale e irrazionale, ordine e caos, lucidità e delirio.
Ma quel che è singolare, tale problematica non s'innesta in un film dall'*engagement* dichiarato, ma in un'operina brillante, diretta con tocco leggero e con spumeggiante intelligenza, impreziosita da citazioni culturali, e, tutto sommato, gradevole, frizzante, nella sua alternanza di schermaglie amorose e di disquisizioni esistenziali. Grattando questa crosta, dicevamo, appare un

film abbastanza rigoroso, sviluppato sulla dialettica di reale ed immaginario, secondo una concezione cara al Nouveau Roman di Robbe-Grillet, Butor, Simon e a molto cinema di Alan Resnais. Ma occorre sottolineare che, a differenza che in quest'ultimo – ove la dialettica reale-immaginario si inquadra entro coordinate meramente psicologiche – qui invece l'A. agisce sulle strutture stesse del discorso, e non sulle psicologie individualizzate.
Sullo sfondo di una Rio de Janeiro soffocata nel cemento, orrendo parto di una speculazione edilizia di marca neocoloniale, una Rio finalmente sottratta alle oleografie da cartolina illustrata, si muovono i personaggi della vicenda: Claude, costruttore edile cinico ed arrogante, donnaiolo impenitente, incrinato però da una sottile vena di melanconia: Louis, suo amico, regista cinematografico; Alexandra, ricca e puritana, di cui Claude finirà per innamorarsi; e un giovane studioso di ecologia, pretesto, per Kast, di noiose disquisizioni edificanti.
Ma reale ed immaginario si prolungano l'uno nell'altro come le due facce dell'anello di Moebius. Paralleli a questo piano narrativo, infatti, ve ne sono altri due: il film, che Louis sta girando a Rio (probabilmente Kast potrebbe ascriversi le parole pronunciate da Louis quando questi parla dei condizionamenti impostigli dalla produzione), e il romanzo, scritto dallo stesso Louis, *work in progress* rispetto alla relazione fra Claude e Alexandra. Simmetrica alla relazione fra questi ultimi vi è quella, nel romanzo, fra don Rui, spietato governatore – dietro cui Louis adombra l'amico Claude – e Vera, una schiava autoctona, graziata da Rui perché la sua conquista erotica possa essere piú piena, capitolando ai suoi piedi non piú una schiava, ma una donna formalmente libera. Ma essa intraprende una relazione con un mago e astrologo, proiezione romanzata dello stesso Louis (che Kast abbia voluto alludere al sostanziale carattere negromantico dell'intellettuale outsider nel contesto della cultura industrializzata?).
Don Rui, col dente avvelenato dalla gelosia, scatena il suo potere contro gli amanti. Fa imprigionare il mago, suo vecchio amico/nemico, e lo fa fucilare.
Da qui prende avvìo il processo di presa di coscienza dell'ex schiava Vera, processo che – si lascia immaginare – porterà infine alla liberazione dalla tirannide di Rui.
Tutto il discorso sul nativismo ed emancipazionismo dei popoli del Terzo Mondo ci appare tuttavia sfocato, proiettato in un'aura mitologica che oblitera le reali condizioni di sfruttamento e di oppressione. Ma la sostanza del film non va ricercata nelle sue ambizioni politiche, bensí nella tensione etico-sentimentale che lo pervade. Tale tensione è un leitmotiv, un basso continuo nell'opera di Kast e di Rohmer, fautori di un cinema intellettuale che decifra – e ricifra – il mondo entro coordinate borghesi, ma con metodi e finalità estremamente coerenti alla impostazione iniziale. E in ciò si distaccano dagli altri autori della *nouvelle vague*, fedeli come sono ad una visione del mondo fortemente debitrice alla letteratura borghese ottocentesca (cfr. i racconti morali d'ispirazione pascaliana di Rohmer, e i continui riferimenti letterari in Kast).
In questo gioco di rimandi dialettici fra il piano della realtà (che è poi il piano della narrazione piú tradizionale) ed il piano dell'immaginario – in cui s'incastra il romanzo ponendosi come proiezione fantasmatica di quella stessa realtà – si ha la parte migliore del film che, occorre ribadirlo, non scade mai nello psicologismo, ma si mantiene sempre distaccato e oggettivo.
Il limite risiede forse nella ristrettezza dell'universo del discorso – lo spaccato di una realtà tipicamente borghese, con problematiche di intellettuali borghesi – che si vorrebbe dilatare emblematizzandolo a visione universale della realtà.
Sia pure con queste riserve, l'*Animale irragionevole* – di un regista del quale vanno ricordati *Le bel âge* e *La morte-saison des amours* – si pone come esemplare di un cinema radicalmente intellettualizzato, pregno di riferimenti a

parametri socioculturali e filosofici, rigoroso nelle scelte stilistiche, ma, punctum dolens, invischiato nelle panie del cinema commerciale.

Arcangelo Mazzoleni

ANTONIO GRAMSCI - I GIORNI DEL CARCERE

r.: Lino Del Fra - **o.:** Italia, 1977

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 168.

Ci sono film, e *Antonio Gramsci, i giorni del carcere* di Lino del Fra ne è esempio indicativo, che possiedono caratteristiche tali da chiarire e illuminare quella seconda natura, o anima, del cinema che, anno dopo anno, acquista maggiormente un suo autonomo spazio e piú consistenza e convinzione nel panorama del mercato cinematografico.
Da un lato, la natura o anima primaria che questo mezzo ha fatto proprio fino dagli albori della sua storia: quello del racconto costruito su regole stabilite, l'arco narrativo che si snoda con le classiche scansioni: presentazione del conflitto e dei personaggi principali, svolgimento e conclusione, secondo moduli assunti da un certo tipo di letteratura e di teatro. E fu attraverso questi stereotipi che lo spettacolo cinema raggiunse – praticamente battendo tutti i concorrenti – la sua massima espansione intorno agli anni cinquanta. Fu in quel decennio che si rivelarono le prime crepe, il neoralismo aveva procurato il primo sommovimento al cinema tradizionale, poi fu la volta della rottura, soprattutto sul piano del linguaggio, operata dalla "nouvelle vague". In seguito quelle aperture si allargarono, ad opera di quei movimenti che si chiamarono del "nuovo cinema" e che fecero sentire la loro influenza negli anni sessanta: il "free cinema" in Inghilterra, il "new american cinema", il "cinema nôvo" brasiliano, i fermenti che si andavano concretizzando nei film delle repubbliche socialiste, ecc. Venne configurandosi, e acquistò sempre maggiore spazio, l'alternativa al cinema tradizionale. Trasformazione profonda e non superficiale, che si attuò in concomitanza con nuove forme di fruizione e con la drastica riduzione delle frequenze, e che in definitiva ha portato alla crisi odierna, la piú profonda della sua storia.
Tuttavia l'affermarsi di questa seconda natura, a parte le difficoltà e la cecità del meccanismo di distribuzione che stenta a comprendere la necessità di mutare le strutture, incontra ostacoli e ostracismi; anche perché la critica si trova spesso divisa nel giudizio di quei film che sconvolgono gli stereotipi pigramente accettati. Anche un film come *Antonio Gramsci* divide i critici. C'è chi lo respinge decisamente, direi sgarbatamente; altri lo privilegiano e lo inseriscono tra le opere di tipo nuovo, in sostanza rivoluzionarie. C'è di piú: sono proprio storici e filosofi, uomini politici e scrittori, che intervengono piú fruttuosamente nel dibattito suscitato dal film, non avanzano dubbi sulla validità dell'opera e giungono a queste formulazioni non senza aver meditato sui valori storici e culturali del film. I critici cinematografici che non lo accettano tralasciano questo aspetto, non entrano nel merito della struttura cinematografica dell'opera: il loro rigetto è istintivo e totale.
Antonio Gramsci, i giorni del carcere si può anzitutto definire come un'opera nata da un atteggiamento etico. Inoltre il suo autore ha inteso assolvere con il film una funzione critica; e, vorremmo aggiungere, invitando espressamente lo spettatore a un ripensamento del personaggio storico con lo scopo anche di sottrarlo a una certa mitologia imbalsamatrice.
Gli studiosi e gli esegeti di Gramsci ci hanno invitato, in questi ultimi tempi, a riconsiderare, alla luce dell'oggi, il valore e l'insegnamento ancora vivo delle idee dell'uomo politico sardo, e a immergerci per nostra chiarezza in quel dibattito, che anche il film, per parte sua, contribuisce ad approfondire. In particolare, a considerare nel modo

giusto quei conflitti ideologici in cui Antonio Gramsci si trovò coinvolto, nel carcere di Turi, dal momento in cui fu arrestato dai fascisti fino alla morte.
Valentino Gerratana, in un'intervista rilasciata a Daniele Del Giudice su "Paese sera" del 25 novembre 1977, ha dichiarato: «Fare un film su Gramsci, "tutto" Gramsci, era un'impresa disperata. Del Fra ha capito che doveva individuare un nodo temporale (i giorni del carcere) e un nodo politico (il rapporto tra Gramsci e il PCd'I.). Con questa scelta ha evitato la didascalia ed ha fatto un film molto efficace».
Nello stesso giorno, e sullo stesso giornale, Callisto Cosulich, è tra i critici favorevoli al film, scrive: «c'è il linguaggio delle immagini che ti racconta – a noi pare in modo egregio – una nevrosi da carcere. Rare volte il cinema è riuscito a rendere cosí evidente il peso sinistro di questo istituto afflittivo». E piú oltre: «Del Fra non ha cercato affatto di trasformare Gramsci in un simpatico eroe, di metterlo su un altare, di santificarlo...». Ai critici contrari al film, con diverse sfumature e da diversi punti di vista, si oppongono storici e scrittori, come Massimo Salvadori o Mario Spinella, o critici cinematografici come Mino Argentieri, Aggeo Savioli e Attilio Mangano. «Ne *I giorni del carcere* – scrive Argentieri su "Rinascita" del 21 ottobre 1977 – [il dibattito] lo si segue con una calibratura e una intelligenza rimpastatrice che forse sfuggono ai cultori delle maratone cinematografiche e ai cronisti adusi a non tirare il naso fuori della galassia filmica e a scambiare infantili trastulli per lanterne». Sull' "Unità", Savioli pone l'accento sulle qualità didattiche del film di Del Fra, che è poi un carattere precipuo del film-saggio: «Pensato o realizzato come film didattico, con scarsi precedenti nel nostro paese (ma non in quelli socialisti...) *Antonio Gramsci* sollecita invero la passione politica, la tensione e lo scontro delle idee, piú che l'emozione estetica». Mario Spinella auspica su "La città futura" «... che un regista come Del Fra, dopo l'approccio di Maselli, potrebbe indagare con l'obiettivo anche l'universo tragico della emigrazione, negli anni dei processi di Mosca, dell'avvento del nazionalsocialismo, della sconfitta di Spagna. Ma non sembra giusto rimproverare Del Fra per le sue scelte. L'opera che egli ci dà non è, né vuole essere, un documentario politico. Si potrebbe, al contrario, intitolare: "Silenzio e solitudine di Antonio Gramsci"».
Ci pare dunque che implicitamente Spinella riconosca all'opera di Del Fra il carattere del film saggio, o di film didattico, offrendo un valido appoggio a quei giudizi positivi di cui abbiamo fatto cenno e portando acqua al mulino di coloro che hanno trovato costruttivo il dibattito che il film ci propone. Riconoscendo nello stesso tempo validità alle splendite sequenze che descrivono la vita carceraria di Gramsci e dei suoi compagni a Turi di Bari. In effetti, lavorando di fino intorno a queste immagini, Del Fra ha raccolto una quantità di dettagli, di primi piani del protagonista in quella dura esistenza, che danno risalto al racconto, con movimenti di macchina che si ripetono in modo ossessivo; una scelta di stile, che rivela nel regista un maturato linguaggio, una buona conoscenza dei mezzi espressivi del cinema.
Del resto, che *Antonio Gramsci* si sia inserito proficuamente in quel dibattito, lo dimostra la significativa contemporaneità con il saggio di Paolo Spriano. «Gramsci in carcere e il partito» (Editori Riuniti), che tratta sostanzialmente il medesimo tema del film: i rapporti che Gramsci intrattenne, durante i dieci anni di detenzione, con il partito comunista, di cui era stato, fino al giorno del suo arresto, segretario generale. «In linea generale – scrive Spriano nella premessa – dobbia,o aggiungere... che un tratto indicativo emerge da tutta l'intricata vicenda dei rapporti di Gramsci con il partito: essi sono strettamente collegati al rapporto tra il Partito e l'Internazionale, i suoi orientamenti, il suo "clima"». E dopo la visione del film Valentino Gerratana ribadisce, nell'intevista citata: «Il dialogo è con il partito. Ma è un dialogo teorico. Gramsci non

volle mai avere contatti col Centro. Sapeva che, data la situazione, sarebbero stati incompleti. Il suo silenzio sulle posizioni del Centro estero vuol dire riserva. Lui non parte dalla critica, preferisce muovere dalla elaborazione della linea giusta. Del resto la riserva è un suo atteggiamento tipico. Muore nel '37, ma dal '35 non aggiunge riga ai quaderni. I processi di Mosca, basati su false confessioni, lo hanno smarrito».
Per chiudere con le citazioni, scrive Luigi Firpo su "La stampa" del 23 settembre 1977: «Un'opera d'arte è sempre, anche involontariamente, documento, denuncia, apologia. L'importante è che lo sia a dispetto di ogni convenienza, tesa soltanto ad esprimere la sua propria inflessibile verità, e rifiuti di adulterare la verità della storia. Tale mi sembra il film di Del Fra, un film da vedere: con questi chiari di luna non è elogio da poco». E Attilio Mangano sul "Quotidiano dei lavoratori" del 25 settembre 1977: «Nel suo insieme il film ha un rigore ideologico e una tensione interna che riescono a saldare il momento della ricostruzione storica con quello della dinamicità spettacolare. Alla fine si esce con la voglia di parlare, di andarsi a rileggere questo o quel passo dell'opera di Gramsci, di studiare e di polemizzare. Segno che il regista ha colpito in modo giusto il bisogno di critica e di teorica che oggi pervade la generazione dei nuovi militanti e di quelli piú anziani».
Torniamo dunque a quel discorso sulla "funzione critica", uno degli elementi che distingue, come abbiamo sottolineato, il nuovo cinema nella sua seconda fase storica. Un film saggio, quello di del Fra, che si pone, a buon diritto, fra gli studi su Gramsci che in occasione del quarantennio dalla morte hanno visto la luce nell'anno trascorso. «Il film è stato accusato – nota Callisto Cosulich nella recensione già menzionata – di essere noioso. E' il pedaggio che Del Fra paga per avere coraggiosamente tentato il film-saggio: un'operazione difficile, non ancora codificata sul piano delle immagini».
In ogni modo, anche fra i film saggio è possibile, anzi necessario, operare distinzioni. C'è il film saggio alla maniera di Jean-Marie Straub, ed il film saggio che, pur seguendo uno schema storicamente e scientificamente rigoroso, si avvale di una costruzione narrativa che non rinunzia all'emozione, pur subordinandola non solo ai fatti ma anche alle idee che intende dibattere. Tale a noi sembra il film di Del Fra, che in questo senso può ricordare certi prodotti della letteratura dove la formula del saggio-romanzo è assai praticata: «La nausea» di Jean-Paul Sartre ne è forse il capostipite. Del Fra, nell'interno del nucleo piú corposo del suo film, asse portante dell'opera, quello del dibattito fra Gramsci e i compagni di prigionia, sperimenta un originale andamento narrativo, una sorta di "suspence" ideologia, che riesce a tenere desto l'interesse dello spettatore, come accade, in altra misura, a tutti coloro che si sono avvalsi di essa. Lo spettatore viene spinto a misurare con se stesso le proprie cognizioni, cosí da entrare nel dibattito di idee, storico e politico. Un procedimento che viene portato a maturazione non solo espressiva (con una tecnica che aderisce alle tortuosità del dibattito, con la macchina da presa in continuo movimento, l'iterazione delle passeggiate nel cortile nell'ora della cosiddetta "aria", il rincorrersi e intersecarsi delle battute) ma anche narrativa. Un solo osservatore, oltre il sottoscritto, ha messo l'accento sulla "suspence ideologica" del film di Del Fra, ed è Mino Argentieri, che, in quel numero citato di "Rinascita", scrive che il film si avvale «delle idee politiche come materia prima di una drammaturgia cinematografica».
Giungere a questo significativo risultato, per Del Fra e i suoi collaboratori, non è stato casuale. A monte dell'opera, si appalesa un serio approfondimento sulle fonti e sulle testimonianze condotto con calcolato scrupolo. Ma il film si fonda anche su altri nuclei che si affiancano a quello centrale e lo corroborano, arricchiscono e completano, dilatando la dimensione biografica del

personaggio Gramsci. Alla lettura, per cosí dire, primaria del film fanno corollario, come supporti, tre diversi modi di narrazione cinematografica. Del Fra li ha risolti in maniera diversa. Per il primo, si è servito di immagini di repertorio (in gran parte inedite) tratte dalle attualità del cinema sovietico sulla rivoluzione e sul primo periodo staliniano. Per il secondo, ha ricostruito alcuni momenti dell'occupazione delle fabbriche, a Torino, con una visita di Gramsci agli operai in armi, ispirandosi ad alcuni film sovietici dell'epoca. Per il terzo, ha immaginato alcuni incontri di Gramsci con Giulia, la ragazza russa che poi diventerà sua moglie, le difficoltà di un incontro d'amore tra un uomo fisicamente deforme e una donna straniera sensibile e fragile. Di questi tre tipi di supporti, il primo si rivela il piú funzionale, per l'evidenza e la forza di immagini ben selezionate. Anche il secondo è realizzato con efficacia, pur con quella caduta di tono.
Piú deboli, senza dubbio, i flash-back "sentimentali", cosí come appaiono sbiaditi o poco densi quelli relativi alle riunioni dell'Internazionale e all'incontro di Gennaro Gramsci con Togliatti al Centro estero. Pur con queste risolve tuttavia questa seconda parte del film può dirsi valida per l'ampia ricerca stilistica che la caratterizza.
Un altro elemento che gioca a favore del risaldato è la scelta oculata che Del Fra ha fatto dei suoi collaboratori. A cominciare da Gabor Pogany, un operatore di antica fama, tornato dopo molti anni a fotografare un film in bianco e nero (anche questa una scelta rigorosa) e lo ha fatto splendidamente, amalgamando il tono delle riprese dirette con le immagini di repertorio (con un evidente controllo anche nella fase dello sviluppo e della stampa).
Altrettanto va detto per Egisto Macchi, che ha consegnato al regista una musica assai efficace che non scade mai nel banale. Ancora la sagace ricerca che lo scenografo ha operato sugli ambienti dal vero: si vedano i ritocchi al vecchio carcere minorile di Trastevere, il Gabelli, lo stesso ove Vittorio De Sica girò, nel dopoguerra, *Sciuscià*, o quelli realizzati nella vecchia fabbrica per le scene dell'occupazione operaia. Vi è anche da aggiungere che il film è stato realizzato da una cooperativa e in grande economia: ed appare evidente per chi sa guardare un'opera anche nei suoi aspetti produttivi, che il regista ha saputo ottenere il massimo da un collettivo certo consapevole di collaborare e di realizzare un evento culturalmente importante.
Infine gli interpreti. In primo luogo Riccardo Cucciolla, che già ci aveva dato in una breve apparizione un ritrattino di Gramsci nel *Matteotti* di Florestano Vancini. Nel film di Del Fra, Cucciolla ha approfondito quel primo schizzo, offrendoci una prova molto matura. E' infatti riuscito non solo ad avvicinarsi al personaggio Gramsci nel fisico, ma è stato capace a penetrare in alcune componenti di un carattere assai variegato e difficile. Intelligente, ma duro e severo fino ad essere scostante, un uomo costretto a un ruolo difficile, teso a resistere nell'intelletto e nel corpo. Cucciolla ha compiuto uno sforzo non indifferente; è un attore che nella sua relativamente breve carriera ci ha dato almeno tre o quattro interpretazioni di rilievo. Quanto agli attori di contorno, il regista ha saputo sceglierli, tra caratteristi piú o meno noti, con grande precisione, cosicché tutti, da Pier Paolo Capponi a John Steiner, da Jacques Herlin a Biagio Pelligra, da Antonio Piovanelli a Claudio Garofoli, da Pier Luigi Giorgio a Severino Saltarelli, ad Andrea Aureli, s'immedesimano nei rispettivi ruoli e poco danno l'impressione di recitare delle "parti". Né figurano meno bene le "partecipazioni straordinarie": Paolo Bonacelli che è un efficace e inedito Bocchini, il capo della polizia fascista, Lea Massari, che è Tatiana, Mismy Farmer che è Giulia, Luigi Pistilli che impersona Gennaro, il fratello di Gramsci.

Massimo Mida

THE CHOIRBOYS (I ragazzi del coro)
r.: Robert Aldrich – **o.:** U.S.A., 1977
V. altri dati in questo fascicolo a p. 153.

Sulla disgregazione del tessuto urbano, e la megalopoli ridotta a informe ammasso di violenza sporcizia e disperazione, il cinema riesce a fornire una documentazione immediata ed eloquente, proprio come ai tempi di Weimar aveva saputo rendere certi scorci arditi e certi ritmi convulsi della città di ferro e di cemento sognata dai futuristi, o il documentario inglese della scuola di Grierson (Jennings, soprattutto) ne aveva reecuperato le dimensioni umane, per poi smarrirle di nuovo nella fredda estraneità ancora efficiente del poliziesco americano semidocumentario degli anni Quaranta. In un eventuale capitolo sul cinema e la fine delle grandi città, annessa a quella delle istituzioni un tempo incrollabili della società urbana e del racconto cinematografico, una piccola nota a pié di pagina dovrà essere riservata a questo *The Choirboys*, che proietta le rabbie, gli scherzi grossolani, i rischi e le squallide orge di un gruppo di poliziotti sullo sfondo di una Los Angeles sfatta e maleodorante, uno degli inferni metropolitani piú sgradevoli che lo schermo abbia mai saputo proporci. Invano si cercherebbe, nella teatralizzazione della città suggerita da Aldrich, l'eleganza raffinata che nonostante tutto nobilitava suo malgrado il kitsch rivoltante dell'*Arancia meccanica*, gli spazi vuoti di *Ciao maschio*, l'iperrealismo sùrvoltato di *Taxi Driver*: volgarità e cattivo gusto qui si rincorrono convulsi come le battute i lazzi le violenze e le scopate dei protagonisti, rovesciate sullo schermo con la stessa rapidità febbrile e lo stesso orrore del vuoto o del silenzio che caratterizzano i dialoghi superaccelerati delle commedie sofisticate di Hawks o i movimenti di macchina nel primo Welles. Senza, va detto subito, la benché minima decantazione autoriale, senza filtri o distanze di sicurezza, senza schermi ideologici o anestetizzanti: profilmico e filmico sono collegati in un circuito soffocante e implacabile, da cui lo spettatore, per quanto infastidito, può districarsi solo a fatica.

Apparentemente facile e corrivo – fin troppo, a giudicare dalle risate in platea – *The Choirboys* non suscita particolari resistenze sul piano tematico. Che il poliziotto non sia piú l'eroe senza macchia, stancamente riproposto solo da certi scampoli nostrani, ce lo aveva già detto, a suo modo, il cinema "classico", che anche dopo la metamorfosi del protagonista gangster in protagonista G-man, voluta da codice Hays, aveva saputo suggerire, con la stessa intercambiabilità dei ruoli di maschere *hard-boiled* quali Cagney o Bogart o, piú tardi, Kirk Douglas (un'eco ancor piú recente è rintracciabile in Gene Hackman e in Burt Reynolds) la casualità del tutto arbitraria e astratta delle premesse nel grande gioco filmico della lotta senza quartiere: il "divo" poteva essere indifferentemente dalla parte della legge o da quella opposta, la tecnica e la meccanica dello svolgimento non subivano alcuna oscillazione sostanziale. Persino volti tradizionalmente onesti e "liberal" quali Henry Fonda o Spencer Tracy avevano subito una mutazione, tardiva quanto imprevista: e per mano di registi della vecchia guardia (il Mankiewicz di *Uomini e cobra*, il Kramer di *Questo pazzo pazzo pazzo pazzo mondo*). E all'immagine stereotipata del poliziotto non attribuiamo piú consistenza di quanta ne abbiano i poliziotti di plastica di Duane Hanson, ricordati anche da Franco La Polla nel bel capitolo sulle poetiche dell'imperialismo del suo recente libro sul nuovo cinema americano.

L'unico, fra i personaggi proposti da Aldrich, a poter incarnare quanto resta del "mito", è forse quel Baxter Slate (attore Perry King), che si distingue dagli altri per essere bello, biondo, serio, colto e cattolico, ma che ritroveremo verso la fine nella camera degli orrori a pagamento di Gina Summers, esperta in trattamenti sadici per masochisti perversi. Il suicidio di Slate, d'altronde, non suggella alcuna rivelazione

traumatica o la fine di un'illusione, come quello, tanto per fare un esempio, di Brierly in «Lord Jim» di Joseph Conrad, di fronte alla rivelazione della viltà del protagonista: se Conrad sottolineava la bancarotta degli ideali kiplinghiani e colonialisti della superiorità della razza bianca e della *public school*, Aldrich si limita a registrare un altro caduto nella difficile sopravvivenza di ogni giorno, al di qua o al di là delle barriere ingannevoli e inconsistenti della legalità e del perbenismo. L'errore di Slate, se errore c'è stato, è solo quello di aver cercato di combattere certe sue tendenze, di esorcizzare un Male che è ormai dilagante a tutti i livelli: e se la fauna umana con cui i "ragazzi del coro" entrano quotidianamente a contatto è composta di ladri, spacciatori di droga, prostitute, travestiti e via dicendo, anche all'interno del gruppo non mancano gli esempi dei "vizi" piú incalliti e pittoreschi. La genericità della visione confina con il compiacimento, elimina ogni sospetto che Aldrich sia stato motivato in questo film, come nel precedente e piú "impegnato" *Ultimi bagliori di un crepuscolo*, da esigenze di "denuncia": d'altra parte, anche nella polizia californiana, per un idiota pericoloso come "Roscoe" Rules si può trovare un brav'uomo come il vecchio Whalen; e tutto somato si tratta di poveracci che cercano, né migliori né peggiori di tanti altri, di cavarsela come possono.
Certo bisognerebbe distinguere fra l'ottica, programmaticamente inavvertibile, di Aldrich, e quella di Joseph Wainbaugh, autore del (brutto) libro da cui il film è tratto come pure de *I nuovi centurioni*, e collaboratore al film stesso in sede di sceneggiatura. Ma sarebbe difficile stabilire delle pagelle, istituire un discorso di superiorità e di valori, a proposito di un romanzo e di un film che si pongono entrambi al di qua di ogni giudizio "di gusto", sul versante di quella caduta delle barriere estetiche borghesi diagnosticata già qualche anno fa dal critico letterario Leslie Fiedler. Si può solo osservare che se Wainbaugh risulta fermamente deciso a farci sorridere con le sue parolacce goliardiche e la sua utilizzazione irritante e *maschista* di prostitute (specie nere) e invertiti, il film, pur senza rinunciare a tale *humour* grossolano, appare piú difficilmente sopportabile — e non sappiamo se sia un complimento, ma sospettiamo di sí — grazie alla brutalità delle immagini non stilizzate né riscattate da alcuna virgolettatura. L'episodio, di per sé irrilevante, di "Roscoe" Rules e "Cosavuoidire" Dean che dovrebbero sedare, e in realtà rinfocolano, un litigio fra neri e messicani in un fatiscente casamento degli *slums*, può essere un esempio illuminante: quando Roscoe strappa i baffi al messicano, lo scrittore se la cava con una descrizione rapida e distratta dei "due centimetri del braccio destro piú la pelle circostante" che si trovano nella mano del poliziotto e delle "goccioline di sangue" che si formano sulla carne viva; sullo schermo, il primo piano del volto del messicano, tutto sangue lacerazioni e sudore, risulta piú immediato, e si direbbe solo grazie alla natura "iconica" del linguaggio cinematografico. Ma se un'eventuale analisi comparata potrebbe rilevare oscillazioni in un senso o nell'altro (Wainbaugh, a esempio, non è alieno da incongrui scivoloni sentimentali), il maggiore interesse del film di Aldrich sembra dovuto proprio alla sua maggior vicinanza ai volti, ai corpi, agli sfondi: al furore con cui l'immagine si "sporca" e aggredisce lo spettatore con la sua stessa violenza. Le cosí dette feste al parco Macarthur, dove claustrofobia droga ubriachezza follia e ricordi del Vietnam si uniscono in un calderone intollerabile, segnano in questo senso il culmine dell'accennata teatralizzazione dello sfondo urbano: ma è un teatro rozzo ed osceno, che ha tutta la volgarità di certo sport violento o degli spogliarelli piú squallidi e *hard-core*. E a una teatralità di questo tipo riconducono tutte le scene del film, dal sergente Scuzzi che fa nascondere due "ragazzi del coro" in un gabinetto publico a caccia di finocchi, ai brevi squarci di "vita privata" altrettanto spoetizzanti. Costretti a decidere

a bruciapelo, diremmo che *I ragazzi del coro* è un brutto film: ma non escludiamo affatto di doverci ricredere, come accade con Aldrich fin dai tempi di *Un bacio e una pistola* (1955): che sembrava soltanto la modesta e squinternata trascrizione di un qualsiasi giallo di Spillane, e appare oggi una delle piú inquietanti anticipazioni di un malessere dei nostri giorni.

Guido Fink

MARCH OR DIE (La bandera-Marcia o muori)

r.: Dick Richards - **o.:** Gran Bretagna, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 157.

Il titolo inflitto (almeno nei "flani" riguardanti la sua prima apparizione) a questo film dal nostro noleggio è rivelatore di quel che resiste della mezzacultura esotica italiana degli anni prebellici malamente travasata ai nostri tempi. L'originario *March or Die*, divenuto poi in un secondo tempo anche da noi *Marcia o crepa*, è stato infatti mutato in *La bandera*. Sperando cosí, si suppone, di confondere la memoria degli spettatori, molti dei quali, forse, vagamente memori del vecchio film di Julien Duvivier apparso nel 1935 e interpretato da Jean Gabin, Robert Le Vigan, Pierre Renoir, Raymond Amos, Gaston Modot. Tanto, sempre di Legione Straniera si tratta. Solo che è un' "altra" Legione Straniera. Il film di Duvivier traeva infatti origine da un tipico (ed a suo tempo famoso) romanzo di Pierre Mac Orlan, apparso nel 1931, assai caratteristico della maniera avventurosa, romantica e pittoresca dell'autore, che fu industre frequentatore della Montmartre dei vecchi tempi, amico di Apollinaire e di Picasso e fortunato volgarizzatore di personaggi e climi disperati, spesso legati a colorite e tetre rievocazioni di città marinaresche (da un suo altro romanzo, scritto nel 1927, *Quai des brumes*, Carné e Prévert trassero appunto nel 1938 *Il porto delle nebbie*; Mac Orlan sembra, ed è, uomo d'altri tempi; eppure è morto soltanto nel 1970, a 88 anni). Il romanzo di Mac Orlan – e cosí il film di Duvivier – è dunque ambientato nella Legione Straniera spagnola, il cosiddetto "Tercio Extranjero", o "Legion", fondato in epoca relativamente recente da Millàn de Astray ad imitazione della Legione Straniera francese. Il "Tercio" era, e probabilmente è ancora, diviso in battaglioni chiamati "Banderas", cioè "Bandiere". Ognuno dotato d'una "bandiera" diversa che appunto dall'effigie in essa richiamata prendeva il nome ("bandera de La Virgen", "bandera del Gran Capitàn", eccetera; del resto Mac Orlan, nel romanzo, ne dà una descrizione abbastanza precisa).

Invece il film di cui qui ci si occupa è ambientato sullo sfondo della "tipica" Legione Straniera del cinema. Che è appunto quella francese. Credo anzi che il romanzo di Mac Orlan (ed il film di Duvivier; fu quello, sia detto incidentalmente, che contribuì a imporre definitivamente Jean Gabin) sia uno dei pochi ambientati nei "Tercio". L'unico, mi pare, menzionato nell'ampia, e pur dichiaratamente incompleta filmografia apparsa sull'argomento, sul n. 28 di «Focus on Film», a cura di Allen Eyles e con il titolo *The State of the Legione* (è vero che sarebbe necessario controllare qualche filmografia spagnola). Comunque sia, *March or Die* di Dick Richards non solo si svolge sullo sfondo della "Legion Etrangère" ma riesce a ricapitolare buona parte dei luoghi comuni d'una vecchia e ormai sbiadita tradizione cinematografica sull'argomento, con una mescolanza di dati improbabili e di particolari curiosamente precisi – per non parlar della retorica bellico-colonialista d'un tipo ormai disusato – che finisce col destare una certa fascinazione beffarda nell'amatore. Un maggiore americano (improbabilissima cosa, sia detto incidentalmente, che uno straniero arrivasse a diventare ufficiale superiore nella Legione ove per tradizione prestavano servizio gli allievi di Saint-Cyr classifi-

cati ai primi posti del loro corso) si batte allo stremo contro il ribelle El Krim (non si capisce bene se sia Abd El Krim o no) fra morti, sevizie, paure, eroismo, marce forzate ed assedi nel deserto, secondo un'antica tradizione hollywoodiana che questo film inglese riprende con bella e colorata incoscienza. Ricco di "topics" vagamente assurdi e di folli impennate di sceneggiatura, il film è tuttavia ben diretto da Richards e nella sua mescolanza di retoriche assortite (il vero e il falso si affiancano di continuo, anche nei minimi particolari: il "classico" cheppí con la falda bianca è falso, seppur caratteristico dei film sulla Legione; veri sono, ad esempio, il lentissimo passo cadenzato e la marcia d'ordinanza "Tin, t'auras du boudin", eccetera) rappresenta una curiosa impennata romanzesca fuori del tempo; a ribadire l'aria di mezza agonia fitta di giovanili trasalimenti che attraversa il cinema britannico di questi ultimi anni.

Claudio G. Fava

GIANNI RONDOLINO: «Storia del cinema» - Torino, Unione Tipografico - Editoriale Torinese, 1977, in 8°, 3 voll, pagg. 464+485+529, ill., L. 75.000.

Di fronte a ogni nuova «Storia generale del cinema» l'addetto ai lavori si trova sempre in imbarazzo, per una serie di ragioni ormai largamente note. Dopo l'impresa solitaria, appassionata ma per tanti versi discutibile, in cui si cimentò Georges Sadoul – principale rappresentante e caposcuola di tutta una generazione di più o meno dotati storiografi – era apparsa chiara l'impossibilità per un singolo studioso di arrivare a sciogliere i tanti nodi rimasti irrisolti e di sintetizzare con serietà, in una analisi unitaria, i diversissimi aspetti e problemi della storia del cinema. Soprattutto fino a quando non fossero disponibili ricerche approfondite e specializzate sulle maggiori cinematografie nazionali, sugli autori e sulle opere più rilevanti, sul gioco dei rapporti e delle influenze fra le produzioni contemporanee dei diversi Paesi, ecc. Ancora oggi si avverte poi la mancanza di studi storici sistematici su altri aspetti, forse ancora più fondamentali, del fenomeno cinematografico: come quelli tecnici ed economici. A tutto questo si aggiunge, ad aggravare ancor più la situazione, il divario, anno dopo anno crescente, tra la produzione cinematografica internazionale realizzata nell'arco di questi ottantadue anni di storia e il numero dei film sopravvissuti, e quindi, almeno teoricamente, consultabili: troppo spesso è stato il caso a decidere per noi di quali opere valeva la pena o era possibile occuparsi; altre, magari ancora più importanti e significative, snno andate irrimediabilmente perdute.
Di queste e di altre difficoltà si è reso ben conto Gianni Rondolino, che ne parla diffusamente nell'introduzione a questa sua «Storia del cinema»: aggiungendo però che, accettando l'invito alla prudenza che ne deriva, «si corre il rischio di precludersi ogni possibilità di osservare il fenomeno

cinematografico nel suo complesso e nella sua estensione spaziale e temporale: osservazione che potrebbe invece avere una sua utilità, soprattutto se integrata e continuamente messa in rapporto con quelle trattazioni settoriali, quelle documentazioni puntuali e filologicamente corrette». La documentazione e l'esperienza accumulate da Rondolino in tanti anni di attività sono certo rilevanti: e le si può apprezzare in vari capitoli del suo testo (che peraltro evita sistematicamente il rinvio alle fonti bibliografiche che gli hanno certamente fornito gli indispensabili punti di appoggio). Ma non valgono a dissipare le perplessità, le riserve e, qualche volta, i dissensi a cui il testo offre l'occasione.
Non mi sembra però produttivo, in questa occasione, enumerare i passaggi più discutibili o le valutazioni improprie a cui Rondolino, come chiunque altro nei suoi panni, non poteva completamente sottrasi in una impresa di questa mole. D'altra parte occorre anche tener conto del livello a cui l'autore ha voluto mantenere la propria riflessione, e dei risultati che si era proposti. Egli non aveva, evidentemente, l'ambizione di dare dei contributi originali utili agli specialisti; intendeva piuttosto mettere a disposizione del vasto pubblico degli spettatori e dei lettori una sintesi, in certa misura attendibile, delle linee più generali di sviluppo del cinema. Il suo lavoro era quindi prevalentemente rivolto sintesi e alla divulgazione dei dati fino ad oggi acquisiti dalla storiografia. Restando sulle generali, l'autore ha potuto assicurarsi un minimo di attendibilità anche laddove mancavano documentazioni e ricerche approfondite sui particolari. A facilitargli ulteriormente il compito ha contribuito anche la particolare prospettiva scelta per ordinare i dati disponibili e per orientare la sua riflessione: La prospettiva, cioè, dei protagonisti, dei registi più noti e prestigiosi, di quegli autori i quali, «in forme diverse e con risultati differenti, hanno portato avanti un discorso coerente e non superficiale sulla realtà umana e sociale contemporanea».
Anche questa scelta prestava il fianco a molte obiezioni: rischiava se non altro di avallare una concezione elitaria e artistocratica del lavoro cinematografico che molti, e non solo da oggi, ritengono irrealistica, troppo schematica e parziale per corrispondere alla realtà di una attività creativa che di regola implica degli apporti collettivi. Per fortuna Rondolino non si è attenuto in maniera esclusiva a questa prospettiva; nel suo testo si avverte anzi spesso l'attenzione (anche solo accennata in un inciso o riassunta in poche righe) al contesto culturale, economico e sociale di cui opere e autori erano espressione. Ed evitando le affermazioni troppo categoriche, è lasciato un buon margine anche alle ipotesi, a proposte e aperture problematiche che sollecitano il lettore a ulteriori approfondimenti.
Alla resa dei conti, questa «Storia del cinema», anche se può apparire in qualche momento frettolosa e sommaria, è comunque ricca di utili indicazioni e di pertinenti osservazioni, riesce a far emergere le linee di tendenza e di sviluppo più generali senza indulgenze per quella cronaca spicciola, per quegli aneddoti di cui tanti, troppo testi precedenti erano sovraccarichi: e già questo non è merito da poco. Altro dato positivo è il rilievo assicurato anche a quei movimenti artistici e a quegli autori d'avanguardia che, pur essendo meno noti al pubblico, hanno svolto una

importante, a volte decisiva funzione nello sviluppo e nel progresso del linguaggio cinematografico. Esemplari sono a questo proposito il sesto capitolo del primo volume (sulle avanguardie nel periodo muto) e quelli sulle "nuove ondate" degli anni sessanta in Francia e negli Stati Uniti (nel terzo volume).
Nei limiti indicati, il bilancio è quindi nel complesso positivo. L'opera è sostenuta da una interna coerenza e trova una sua piú che dignitosa collocazione nell'ambito della storiografia italiana sul cinema (fino ad oggi dimostratasi in questo settore piuttosto trascurata e distratta): anche grazie allo splendido apparato illustrativo (che in un libro dedicato al cinema ha certamento anch'esso una utilità didattica, assolvendo una non secondaria funzione documentaria e divulgativa). Il testo è opportunamente completato da una appendice bibliografica internazionale e da un accurato, utilissimo indice dei nomi e dei titoli.

Aldo Bernardini

JAMES MONACO: «How to Read a Film» - New York, Oxford University Press, 1977, in 8°, pagg. 502, ill., s.i.p.

«Proprio perché è facile da capire, un film è difficile da spiegare»: dall'esigenza di render conto di tale paradosso nasce questo testo di introduzione al cinema, che occupa una assai rilevante collocazione nella grande tradizione manualistica americana, attenta insieme alla intenzione divulgativa ed alla discussione teorica. E, per inciso, andrebbe subito segnalata la curiosa carenza nella pubblicistica italiana – pure oggi sin troppo generosa verso il cinema – di opere simili, che quando esistono sono pensate per una prevalente destinazione scolastica ed ubbidiscono quindi ad una preoccupazione spesso riduttivamente didattica. Professore alla Columbia University e collaboratore di prestigiose riviste americane ed inglesi, James Monaco passa in rassegna i diversi livelli del fenomeno filmico, tenendo d'occhio la comprensione globale del sistema-cinema.
Il quadro metodologico complessivo è insieme sincronico e diacronico: l'A. guarda cioè prevalentemente al cinema cosí come è andato configurandosi negli anni '70, ma parte dalla sua storia e dedica ad essa squarci insieme essenziali ed esaurienti.
Il procedimento è piú globale che lineare: resta costante, pur nel mutare dei livelli d'approccio, la domanda su come il film operi psicologicamente ed agisca politicamente. Il libro ruota attorno a queste due questioni centrali. Apre discutendo il ruolo del cinema come arte ed i suoi rapporti con

le arti tradizionali (la pittura, la narrativa, il teatro, la musica, l'architettura, ecc.) e chiude – quasi a correggere la parzialità di un'ottica oggi un poco ai margini del dibattito teorico – sulla funzione del cinema nel più largo contesto dei media, badando soprattutto ai suoi piú recenti rapporti di influenza e di scambio con la TV.
Il blocco piú significativo resta senza dubbio quello centrale con quattro ampi capitoli rispettivamente dedicati agli aspetti tecnologico, linguistico, storico e teorico. La riflessione di Monaco, fondata su una sobria premessa d'ordine tecnico, può cosí spaziare alla storia del cinema, presentata attraverso opposizioni certo semplificatrici, ma anche sicuramente produttive: Lumière/Méliès, realismo/espressionismo, genere/autore, divertimento/comunicazione, ecc.; e può ancora affrontare, riportandoli alla prassi del cinema e dei film, i nodi salienti del dibattito teorico. Piú che tracciare un inventario di temi e di contributi singoli, all'A. interessa fra l'altro verificare la linea che, attraverso i classici sovietici, Arnheim, Kracauer e Bazin, conduce al primato attuale dei problemi piú largamente linguistici: da qui l'attenzione al lavoro di Pter Wollen negli USA e soprattutto di Ch. Metz o di riviste come i «Cahiers du Cinéma» e «Cinéthique» in Francia.
Integrato da un glossario assai esauriente ed arricchito da eccellenti materiali di documentazione, questo manuale va consigliato, oltre che ai suoi destinatari specifici, a chiunque del cinema e della riflessione su di esso voglia avere un'immagine non enciclopedica ma largamente comprensiva ed autenticamente aggiornata.

Giuseppe Cereda

Schede

(a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**)

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

GIANNALBERTO BENDAZZI: «Mel Brooks. L'ultima follia di Hollywood». Milano, Edizioni Il Formichiere, 1977, in 8°, pp. 217, ill., L. 4.500.

Il libro di Bendazzi su Mel Brooks farà felici i numerosi estimatori del nuovo astro del cinema comico americano perché fornisce, oltre a un dettagliato profilo biografico e a una serie di commenti ai cinque film finora realizzati (fino a *Silent Movie* del 1976), un florile-

gio di documenti e citazioni da interviste con l'autore apparse sulla stampa anglo-sassone e una antologia (in verità filologicamente fin troppo disinvolta) di recensioni americane e inglesi. Un saggio di buona divulgazione piú che una convincente e motivata analisi: utile comunque a introdurre il lettore-spettatore italiano nell'universo strampalato e surreale di questo comico di marca ebraica, di cui vengono anche chiariti i rapporti con preziosi compagni di strada come Marty Feldman, Zero Mostel e Gene Wilder.

ADELIO FERRERO, GIOVANNA GRIGNAFFINI, LEONARDO QUARESIMA (a cura di): «Il cinema italiano degli anni '60» - Rimini/Firenze, Guaraldi («le Guide Guaraldi» n. 11), 1977, in 8°, pp. 176, L. 2.500.

Utilissimo compendio – nella linea di sintetica completezza propria delle «guide Guaraldi» – della letteratura cinematografica apparsa dal '60 in poi sul cinema italiano del decennio considerato e sugli autori piú significativi. Il "saggio bibliografico" che costituisce il corpo principale del volume raccoglie un buon numero di schede ragionate, suddivise per argomenti ("I generi", "Film sperimentale" e "militante", "Le strutture", "Gli autori" ecc.): riguardano per lo piú i testi italiani, con qualche incursione nella pubblicistica francese, ivi compresi i saggi apparsi su riviste. Segue una Bibliografia generale, che ripropone la medesima ripartizione con un elenco dovizioso, ma che mai può dirsi esauriente, d'indicazioni. Stupisce l'assenza, non motivata e pressoché totale, della letteratura anglosassone. Cosí come stupisce – e non per patriottismo di testata – l'esclusione dalla sezione Riviste di «Bianco e Nero», che pur viene abbondantemente citata nelle schede e in bibliografia, non senza qualche curioso svarione. Il saggio di Adelio Ferrero con cui si apre il volume – una delle ultime fatiche del collega immaturamente scomparso – è un pregevole tentativo di condensare una visione complessiva del decennio inquadrandola nel contesto culturale e socio-politico del paese. Anche qui, tuttavia, sorprende – e piú che mai in un critico vigile e sensibile come Ferrero – la totale assenza di un nome come Ermanno Olmi, che nel capitolo «esordi» non avrebbe certo sfigurato accanto ai Bellocchio, ai Bertolucci, ai De Seta, ai Taviani ed Orsini.

GIOVANNI GRAZZINI: «Gli anni Sessanta in cento film» - Roma-Bari, Editori Laterza, 1977, in 16°, pp. 324, L. 3.300.

GOFFREDO FOFI: «Capire con il cinema - 200 film prima e dopo il '68» - Milano, Feltrinelli Economica, 1977, in 16°, pp. 397, L. 2.500.

Il successo editoriale ottenuto dal suo primo volume antologico sul cinema degli anni settanta ha indotto Giovanni Grazzini a ripeterne la formula in questa seconda raccolta di cento recensioni scritte nel corso degli anni sessanta, da quando cioè iniziò l'attività di critico cinematografico sulle pagine del «Corriere della Sera». Scrittore quasi sempre brillante e acuto, sostenuto da una larga cultura umanistica ma anche attento alle specificità del linguaggio filmico, Grazzini riesce a offrire, sui film piú rappresentativi di ciascuna stagione, una chiave di lettura e un commento che sanno mantener vivi l'interesse e la curiosità del lettore, senza mai indulgere al luogo comune o a valutazioni troppo schematiche e perentorie. Al di là della qualità e del numero delle recensioni, è particolarmente apprezzabile il saggio introduttivo, in cui l'autore efficacemente sintetizza, a grandi linee, le vicende e le principali tendenze del cinema internazionale degli anni sessanta. Parte piú o meno dallo stesso periodo, ma per arrivare fino al 1975, l'antologia delle recensioni che il saggista Goffredo Fofi, ha pubblicato su riviste italiane e straniere quali «Qua-

derni Piacentini», «Ombre rosse» (di cui Fofi è direttore), «Il Nuovo Spettatore Cinematografico», «Positif», ecc. Piú che di recensioni vere e proprie, si tratta questa volta di interventi e prese di posizione su alcuni film, assunti come punti di riferimento per rilevare i fermenti e le contraddizioni della società che in essi si riflette. Il taglio e l'obbiettivo politico, nella prospettiva di una alternativa di sinistra, prevalgono spesso su quelli strettamente critici, risentendo di modelli e metodiche di derivazione prevalentemente francesi. Cosí l'antologia ha soprattutto un valore di testimonianza rispetto a un impegno nel complesso coerente nella sua "tendenziosità": sono peraltro numerosi gli spunti intelligenti, le notazioni originali che aiutano il lettore a comprendere la complessità e la ricchezza problematica del fenomeno cinematografico.

GENEVIEVE MOREAU: «The Restless Journey of James Agee» - New York, William Morrow & Co., Inc., 1977, in 8°, pp. 320, $ 10,95.

MARK WILSON FLANDERS: «Film Theories of James Agee» - New York, Arno Press (Coll. "Dissertations on Film"), 1977,. in 8°, pp. 268, s.i.p.

La fortuna postuma di James Agee è tuttora in crescendo. Alle frequenti ristampe dei romanzi e racconti, delle sceneggiature e degli scritti vari, si aggiunge un crescente interesse per le sue posizioni teoriche e per la sua stessa figura di uomo, emblematica di un certo tipo d'intellettuale americano dell'era post-roosveltiana. Si tende a sistematizzare un'opera tutt'altro che sistematica, a rintracciare nel mare dei suoi scritti – talvolta occasionali e peraltro destinati a tribune non particolarmente idonee – il filo rosso di una coerente visione dell'arte – del cinema – come mezzo di espressione ma anche come testimonianza di un'epoca storica. Piú che le posizioni teoriche, mai programmaticamente definite, è il concreto realizzarsi delle sue capacità di osservazione critica che oggi sono vantaggiosamente assunte a termine di riferimento dalle giovani generazioni di studiosi americani.
Il saggio di Flanders è l'elaborazione di una dissertazione universitaria: il concetto di "realtà" in rapporto con "poesia" e "umanesimo" viene diligentemente perseguito attraverso gli scritti critici di Agee, con l'attribuzione di valenze generali a spunti ed osservazioni di natura intuitiva.
Quanto alla Moreau, che è un'americanista di lingua francese, la sua biografia, condotta puntigliosamente su documenti e testimonianze di prima mano tra le quali assumono particolare rilevanza quelle della vedova Agee, fornisce un'attendibile chiave di lettura di molti topici ageeiani, oltre che una suggestiva interpretazione di un personaggio contrastato tra la consapevolezza delle responsabilità "pubbliche" dell'intellettuale e le eccentricità di un carattere debole e privo di solidi agganci alla realtà: un "bello e dannato" di estrazione fitzgeraldiana, bruciato anzi tempo da una febbre incontrollata ch'era al tempo stesso ansia di vivere ed oscuro desiderio di morte.

MARIO VERDONE: «Le avanguardie storiche del cinema» - Torino, Società Editrice Internazionale, 1977, in 16°, pp. 232, L. 3.000.

Mario Verdone ha condensato in un agile volumetto i risultati delle ricerche che ormai da molti anni va conducendo sui testi e le opere dell'avanguardia, nel campo del teatro come della letteratura e del cinema. Questo bagaglio di conoscenze ed esperienze interdisciplinari gli hanno consentito di organizzare la sua riflessione su una vasta e talvolta inedita base di documentazione, che riesce in parte a ovviare alla

sommarietà e alla genericità di alcuni capitoli. Volendo offrire un panorama in certa misura organico delle "avanguardie storiche del cinema", l'autore ha suddiviso il testo in due parti: illustrando nella prima i principali "movimenti e tendenze" dell'avanguardia cinematografica, a partire dal futurismo degli anni dieci fino al cinema "underground" e alla video-art degli anni sessanta; e occupandosi nella seconda di alcune "personalità" ritenute particolarmente rilevanti (cinque in tutto: l'unico italiano è Luigi Veronesi).

HERMAN G. WEINBERG: «The Lubitsch Touch. A Critical Study» - New York, Dover Publications, 1977 (3rd revised and enlarged edition), in 8°, pp. XVIII + 366, ill., s.i.p.

Nuova edizione del fortunato saggio di Weinberg — uno dei pochi, peraltro, consacrati organicamente all'artista tedesco-americano —, apparso per la prima volta nel 1968. Qualche aggiunta e variazione nell'antologia di testi che corredano il saggio principale, una piú ricca scelta di fotografie, un mancato aggiornamento (peccato!) nella bibliografia. Nei suoi limiti, tuttora un apporto fondamentale alla conoscenza di Lubitsch.

MAURICE ZOLOTOW: «Billy Wilder in Hollywood» - New York, Putnam's Sons/London, W.H. Allen, 1977, in 8°, pp. 364, ill., $ 10, £ 5.95.

Biografia, saggio critico, tentativo d'interpretazione psicologica? Un po' di tutto, e come tale privo di un asse tematico riconoscibile, e perciò per molti versi insoddisfacente, questo volume è tuttavia una miniera d'informazioni di prima mano, frutto di un prolungato pedinamento non solo del personaggio ritratto, ma anche di una gran quantità di persone che con lui hanno, in varie epoche, avuto commercio. I tratti umani del regista austro-hollywoodiano risultano resi con efficacia, pur se assai dubitevole appare il tentativo dell'A. di riconnettere la scontrosità atrabiliare di Wilder — che ne ha fatto da sempre uno dei personaggi piú "scomodi" della colonia hollywoodiana — a un trauma sentimentale sofferto in gioventú nella natia Vienna. Questo tipo di chiave psicoanalitica, intesa a far di Wilder una sorta di Kane redivivo e ad intessere autobiografici legami con uno dei suoi personaggi, lo Sherlock Holmes del suo capolavoro mutilato, apre a congetture suggestive ma non molto plausibili, specie quando è diluita in un mare di aneddotica. Quanto ai film, Zolotow ne segue con diligenza ma senza acutezza critica la successione cronologica, mirando sempre a una possibile identificazione tra le vicende dell'uomo e il carattere delle opere. Aggiungi che lo stile, come sempre in Zolotow, è corrivo ai lenocinii da vecchio "columnist" e avrai ragione della sostanziale vacuità dell'impresa.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia, divulgazione.

LIV ULLMANN: «Cambiare» - Milano, Mondadori (coll. "Le scie"), 1977, in 8°, L. 5.000.

Il bel libro della Ullmann, piú che una autobiografia nel senso classico del termine, è un mosaico di idee, di sensazioni e di riflessioni, composto in modo da stabilire un continuo, appassionante contrappunto tra presente e passato, tra le memorie dell'infanzia e dell'adolescenza e gli avvenimenti che hanno contrassegnato la sua vita di donna e di attrice. Anche sotto questo aspetto il libro conferma l'intelligenza e le qualità umane che hanno contribuito a fare di lei una delle maggiori inter-

preti del teatro e del cinema internazionali. Colpiscono, nella pacatezza e nella linearità di queste pagine, il senso di responsabilità e di moralità con cui l'attrice concepisce il proprio lavoro, la sincerità con cui espone i propri problemi esistenziali e insieme il pudore con cui evita ogni indulgenza sentimentale o retorica, il distacco con cui sa sorridere su personaggi e luoghi comuni dell'ambiente cinematografico hollywoodiano. I capitoli piú toccanti, e interessanti, sono quelli dedicati all'uomo che piú contò nella sua vita, Ingmar Bergaman, con il quale visse per pochi anni nell'isola di Farö: e non è casuale che il tono e le qualità di scrittura e di introspezione di questo libro facciano appunto pensare, in numerosi passaggi, alle sceneggiature e ai dialoghi di tanti film del maestro svedese, di cui la Ullmann fornisce un ritratto a tutto tondo, per molti versi illuminante.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

DAVID CASTELL (edited by): «Cinema '78» - London, Independent Magazines (Publishing) Limited, 1977, in 8°, pp. 159, ill., £ 3.95.

Terza edizione di questo popolare album-almanacco inglese, redatto con criteri di larga divulgazione. Tra gli scritti si segnalano due ritratti dedicati a George Lucas e a Steven Spielberg, per molti versi i registi dell'anno (1977), e altri due, in chiave di nostalgia, a W.C. Fields e a Mae West; interessante anche la sezione dedicata ai "posters". I principali – cioè i piú spettacolari – film dell'anno sono illustrati con brevi linee di testo e molte fotografie; di cui peraltro l'intero album è profusamente corredato. Da sfogliare e da consultare come fonte secondaria di referenze.

F. MAURICE SPEED (edited by): «Film Review 1977-78» - London, W.H. Allen, 1977, in 8° obl., pp. 192, ill., £ 5.95.

Assai piú ricco, sul piano informativo e documentario, il tradizionale annuario curato da Maurice Speed, giunto al 33° volume. I consueti articoli d'occasione lasciano in genere il tempo che trovano; ma l'elenco di tutti i film usciti (in Gran Bretagna), con "credits" e telegrafici giudizi, la ricca sezione bibliografica, l'elenco dei premi e delle rassegne internazionali, unitamente alla buona scelta delle fotografie e alla vivace impaginazione, rendono, oltre che utile nei momenti di emergenza, anche piacevole la consultazione del volume.

LE OPERE I GIORNI

Joris Ivens al C.S.C. - Al termine del suo soggiorno romano, durante il quale ha seguito il doppiaggio per la RAI di *Comment You-Kong deplaça les montagnes*, il documentario in dodici parti realizzato in Cina Joris Ivens ha trascorso una giornata tra gli allievi del Centro Sperimentale. Sollecitato dalle domande degli studenti, Ivens ha parlato a lungo di sé, della propria opera e della professione di regista, da lui considerato – come d'altronde testimonia l'intera sua carriera – soprattutto un uomo impegnato ad affrontare, con le armi che ha scelto, i problemi del proprio tempo.

Festival a Teheran – 150 film di 43 paesi suddivisi in sei sezioni, 24 lungometraggi e altrettanti cortometraggi in competizione: questi i dati piú rilevanti del mastodontico festival di Teheran, svoltosi dal 15 al 27 novembre. In gara, per l'Italia, *Al di là del bene e del male* di Liliana Cavani e *Nené* di Salvatore Samperi. Quest'ultimo, assieme a Mario Monicelli, Ettore Scola e i fratelli Taviani – opere dei quali venivano presentate fuori concorso – ha manifestato pubblicamente la propria repugnanza a presenziare una manifestazione organizzata da un paese in cui si pratica l'arresto indiscriminato e la tortura a danno dei dissenzienti, degli studenti, degli intellettuali. Il direttore del Festival Hushang Shafti ha deprecato la defezione dei registi italiani e di altri loro colleghi occidentali, definendola assurda «in un paese che, indipendentemente dalla sua forma di governo, accetta film di tutti i paesi dell'ovest e dell'est».
Dei paesi socialisti europei erano infatti presenti a Teheran folte delegazioni, ed han fatto man bassa di premi. Se, infatti, lo "Stambecco d'oro" è andato all'australiano *The Last Wave* di Peter Weir, gli altri riconoscimenti sono stati tutti appannaggio di cinematografie dell'est: migliore attore l'ungherese Ferenc Kallai, miglior regista il polacco Krysztof Zanussi, migliore sceneggiatore il georgiano Tengiz Abuladze.

Cine-aste – Due singolari mostre-mercato si sono svolte a fine novembre in

Francia. Alla galleria Facchetti sono andati in vendita disegni, schizzi e "scarabocchi" di Federico Fellini, per lo piú tratteggiati durante la preparazione e la realizzazione dei suoi film: attori, personaggi, oggetti, ambienti, idee scenografiche e paesaggistiche sono colti spesso con pochi tratti di straordinaria vivezza e acquistano oggi un grande valore evocativo. Le vendite sono andate molto bene, con prezzi oscillanti tra un minimo di 400 mila lire ed un massimo di due milioni e mezzo.
Piú bizzarra e – per gli amatori – appetitosa l'asta tenutasi a Lione, nel corso della quale è andata dispersa la collezione erotica del recentemente defunto Michel Simon, considerato un'autorità mondiale nel settore. Oggetti, sculture, stampe, disegni, libri, manoscritti, reperti archeologici e creazioni del "design" piú moderno, per un totale di migliaia di pezzi, testimoniano del gusto particolare del grande attore, del suo fiuto, della sua pazienza di ricercatore. Anche questa vendita – che avrà un seguito nella primavera del '78 tanto era ingente la mole della collezione – ha spuntato prezzi altissimi: fino a 12 milioni di lire per un lotto di dodici stampe di Felicien Rops.

Grecia e Cuba a Chicago - Lo "Hugo d'oro" del festival di Chicago, svoltosi in dicembre, è stato vinto da *I Kinighi* (I cacciatori) di Theo Anghelopulos. Particolarmente significativo, dati i rapporti non idilliaci esistenti fra Stati Uniti e Cuba, il premio speciale della giuria assegnato a *La ultima cena* di Tomas Gutiérrez Alea.

Popoli a Firenze – Diciottesima edizione del Festival dei popoli, dal 12 al 18 dicembre (con una coda il giorno 19 per smaltire lo straripante programma).
Presenti 25 paesi con quasi un centinaio di film, raggruppati in diverse sezioni monografiche: una dedicata alla cultura indiana e alla conquista del West, con materiale documentario inteso ad evocare lo spirito e i miti della "frontiera" e, al tempo stesso, il lento sterminio della civiltà indiana; una seconda dedicata alla cineattualità del periodo 1895-1915, con curiosità quali la guerra dei boeri, il conflitto italo-turco, l'incoronazione di Edoardo VII; una terza dedicata alla guerra del Pacifico, con documenti inediti e il ripescaggio di alcuni classici come *Report from Aleutines* di John Huston e *The Battle of Midway* di John Ford; un'altra ancora dedicata ai movimenti di liberazione dei paesi del terzo mondo. Infine, molti inviti ad personam ad autori già affermati o ad esordienti.
Tra le opere piú significative si sono collocate *C'est pu comme ça anymore* dei canadesi Michel Brault e André Gladu, testimonianza di ciò che resta della cultura francese nel Missouri; *Ethnocide-Etnocidio* di Paul Leduc, una co-produzione canadese-messicana sulle condizioni di vita del popolo degli Otinei in lotta per la sopravvivenza e per la difesa delle proprie terre contro lo strapotere dei latifondisti; *Los hijos del subdesarrollo* di Carlos Alvarez, colombiano, sul problema del sottosviluppo e della drammatica condizione dell'infanzia; *We fürchtet sich vorm schwarzen Mann* della tedesca orientale Sabine Katius, documento sul razzismo nel Sud-Africa; *Eparchies tis Athinas*, realizzato dall'attrice e neo-deputata greca Melina Mercouri sulla situazione del suo paese; *Appunti sul lavoro in fabbrica*, documentario realizzato dalla seconda rete televisiva italiana in collaborazione col consiglio di fabbrica dell'Alfa Romeo sugli aspetti della dinamica dello sviluppo tecnologico; *John Hearthfield, fotomonteur* realizzato dal tedesco occidentale Helmut Herbst sul lavoro e la vita di un pioniere del fotomontaggio; *Volcano* dei britannici Donald Brittain e John Kramer sulla drammatica vita dello scrittore Malcom Lowry; *Forza Italia*, corrosivo film di montaggio creato da Roberto Faenza, che utilizza una massa disparata di documenti filmici e televisivi "ufficiali" stravolgendone il senso originario per palesarne la sostanziale volontà mistificatoria; *The Last Cause* del canadese Stephen Franklin, sulla guerra di Spa-

gna; *Le soleil des hyènes* di Ridha Behi, su una comunità di pescatori nordafricani; *Edward Munk*, realizzato in Norvegia da Peter Watkins sul grande pittore proto-espressionista; *A Look at Liv*, intervista-reportage sull'attrice bergmaniana; *Daguerrotypes* di Agnès Varda.
Nel corso della rassegna è stata tenuta una tavola rotonda sulla "politica culturale nella RAI della riforma" con intervento di dirigenti delle due reti televisive e di giornalisti.

Premi "Filippo Sacchi" per tesi di laurea - Istituiti dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, sono stati assegnati per la prima volta alla fine dell'anno. Una giuria composta di Vincenzo Bassoli, Gianni Castellano e Camillo Marino ha scelto, tra i lavori concorrenti, le tesi di Pier Marco De Santi su «Federico Fellini nella storia della critica» e di Lucia Calabria su «La censura cinematografica e la legge penale».

A.F.I. - Fonda: una vita per il cinema - L'American Film Institute, che accoglie circa 35.000 professionisti del cinema, ha assegnato in dicembre a Henry Fonda il "Life Achievement Award" cioè il premio per un'intera vita dedicata al cinema. Altri cinque grandi nomi di Hollywood si erano fregiati finora del medesimo riconoscimento: John Ford, James Cagney, Orson Welles, William Wyler e Bette Davis.

On the Top – 127 milioni di dollari è il ragguardevole gruzzolo messo assieme, a tutto il 31 dicembre 1977, da *Star Wars* di G. Lucas (già regista "povero"). Si tratta del piú alto incasso di tutti i tempi (dopo pochi mesi di programmazione, e sui soli mercati statunitense e canadese). *Jaws* di S. Spielberg, con i suoi 121 milioni e mezzo di dollari, si vede quindi sopravanzare di un'incollatura. Con *The Godfather* di F. Coppola si precipita a 86 milioni di dollari, con *The Excorcist* di W. Friedkin a 82 milioni, a 79 circa con l'anziano *The Sound of Music* di Robert Wise, a circa 70 con *The Stink* di G. Roy Hill. *Gone with the Wind*, detronizzato già da tempo dopo decenni d'incontrastato dominio, difende bene il suo settimo posto, con circa 65 milioni, e medita una difficile rimonta grazie all'attuale ennesima riedizione. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* di Milos Forman occupa l'ottava poltrona, nono è *Rocky* di J. Avildsen (54 milioni), ultimo – tra i primi dieci – *Love Story* di D. Hiller, un altro veterano di ferro. Per incontrare il primo film italiano in questa parata di miliardari occorre calare verso le zone basse della classifica, dove al novantaseiesimo posto e con 17 milioni e mezzo si trova *Romeo e Giulietta* di F. Zeffirelli, mentre *Ultimo tango a Parigi* di B. Bertolucci è centesimo ottavo con 16 milioni. A grande distanza arrancano *La dolce vita* di F. Fellini e *Blow up* di M. Antonioni.

Promesse di critico, promesse di marinaio – Questa è l'accusa che a fine d'anno viene lanciata dalla S.A.I. (Società attori italiani) ricordando l'impegno che sarebbe stato assunto ad Arezzo nel corso del convegno organizzato dal Sindacato nazionale critici cinematografici italiani e dedicato appunto all'attore. Ben poco da allora, si sostiene alla S.A.I., è cambiato nel costume dei recensori (ma, ci si domanda, come potrebbe un costume inveterato cambiare nello spazio di poche settimane?), i quali continuano a dedicare tutte le loro attenzioni al "regista demiurgo" e trascurano quella componente essenziale dell'opera cinematografica che è l'attore. Né basta che si dedichi qualche riga in piú agl'interpreti del film – come pure qualcuno diligentemente ha cominciato a fare – o che si citino anche i nomi degli attori "minori": è l'intera problematica dell'attore, il rapporto con-creativo ch'essi istituiscono col regista, la scelta degl'interpreti, l'impiego di attori stranieri per ruoli tipicamente italiani, il problema del doppiaggio e dell'auto-doppiaggio, quello delle scuole di formazione professionale, l'interdisciplinarietà fra cinema e teatro, che continuano a sfuggire all'attenzione dei recensori.

Classifiche natalizie USA – Gli americani hanno un gusto particolare per le classifiche annuali, per le graduatorie, per i confronti e i paragoni. In attesa – e spesso come supporto e preparazione – della grande parata primaverile degli Oscar, fioccano gli "award" natalizi. Difficile, e soprattutto superfluo, inoltrarsi nella fitta rete di elenchi diramati dalle agenzie, tutti diversi tra loro ma sostanzialmente simili nell'indicazione di un gusto volto senza remissione alla spettacolarità sia pure agghindata con gli aggiornamenti del linguaggio e alla consacrazione di valori già consacrati dal successo di pubblico. Rarissime le scoperte, le indicazioni controcorrente, le prese di posizione inusuali: se i critici di Los Angeles eleggono *Star Wars* a miglior film dell'anno, i loro colleghi newyorkesi proclamano *Annie Hall*; se gli esercenti osannano Sylvester Stallone, il National Film Board of Review of M.P. applaude al nuovo idolo italo-americano John Travolta. Tra i film più votati figurano *Saturday Night Fever*, *Rocky*, *The Turning Point*, *Close Encounters of the Third Kind*, *Private Eye*; attori più graditi, oltre ai due italioti, Diane Keaton, Clint Eastwood, Barbra Streisand, Burt Reynolds, Robert De Niro. Tra i film stranieri, *Cet obscur objet du désir* di Luis Buñuel fa la parte del leone, seguito da *L'homme qui amait les femmes* di François Truffaut, da *Una giornata particolare* di Ettore Scola e da *Cría cuervos* di Carlos Saura: scelte canoniche anche queste, ma ineccepibili.

GLI ADDII

VICTOR FRANCEN

Morto ad Aix-en Provence, il 17 novembre, a 89 anni. Nel cinema dal 1921 (dopo una notevole attività teatrale che lo portò alla Comédie Française) si distinse in epoca muta e soprattutto nel primo decennio sonoro come "primo attore" distinto e un po' all'antica, seduttore brizzolato, "père noble" o marito sfortunato. Un po' i ruoli che distingueranno, qualche decennio più tardi, l'attività più "routinière" di un Fernando Rey, al quale lo accomunavano l'inquietante barbetta ed il fisico "fané". Dell'attore spagnolo F. non ebbe però i guizzi geniali ed il gusto dei personaggi eccezionali, restando ancorato ad un compassato e autorevole grigiore. Gli mancò peraltro l'incontro con un Buñuel: come in teatro Bernstein, così in cinema fu lo stanco L'Herbier degli anni trenta ad eleggerlo tra gli interpreti preferiti: *Veille d'armes* (1935), *La porte du large* (1936), *Forfaiture* (1937) furono le sue occasioni più ricordevoli. Migliore impiego fece di lui Duvivier, sia in Francia (*La fin du jour*, 1939), sia durante l'esilio americano nel periodo americano (una breve, esemplare stilizzazione in *Tales of Manhattan*, 1942). Poco altro si distacca dalla sua abbondante filmografia, che si arricchì di titoli fino

ad epoca recente (*La grande frousse*, 1964, di J.P. Mocky). Testimonianza di un talento privo di genio ma costante e durevole, F. lega comunque il suo ricordo ad una stagione del cinema francese che ha significato qualcosa per molti amanti della settima arte.

RICHARD CARLSON

Morto a Hollywood il 25 novembre all'età di 60 anni, per emorragia celebrale. Attore colto, di formazione universitaria e poi teatrale, esordí nel cinema poco piú che ventenne, ma dopo qualche promettente apparizione come attor giovane (*The Little Foxes*, 1941, di W. Wyler, *Back Street*, 1941, di R. Stevenson) venne risucchiato nella palude di una produzione minore, spesso di fantascienza (film di Jack Arnold) o di carattere bellico o avventuroso. Era tuttora sulla breccia e si faceva apprezzare per delle robuste composizioni di carattere.

CARLOS FERNANDEZ CUENCA

Morto a Madrid il 25 novembre, all'età di 73 anni, per collasso cardiaco. Massimo storiografo del cinema che abbia avuto la Spagna, autore di numerose pubblicazioni tra le quali emerge un ambizioso progetto di «Historia del cine» d'impostazione tradizionale, di cui tre volumi uscirono tra il 1948 e il '50 ma che rimase incompiuta. Compromesso con il regime franchista, ebbe cariche di prestigio: fu direttore della Filmoteca Nacional e poi del Festival di San Sebastian. Da qualche anno, malfermo in salute, si era ritirato a vita privata.

TERENCE RATTIGAN

Morto a Londra il 30 novembre, all'età di 66 anni. "Enfant prodige" delle scene inglesi, fu per decenni il "tipico" commediografo da West End, superficiale ma brillante, convenzionale ma raffinato, maestro della "mise en situation" e signore del dialogo. Da molti suoi lavori furono tratti – con o senza la sua collaborazione – dei film, per lo piú diretti da A. Asquith; e furono quasi tutti dei successi, da *French without Tears* (1940) a *The Winslow Boy* (1948), da *The Browning Version* (1951) a *The Deep Blue Sea* (1955, diretto da A. Litvak), da *The Sleeping Prince* (1957, diretto da L. Olivier) a *Separate Tables* (1958, diretto da D. Mann). Altri soggetti e sceneggiature originali egli forní a vari registi, palesando una disinvolta capacità di adattamento del proprio alto professionismo teatrale alle specifiche esigenze cinematografiche.

LEILA HYAMS

Morta a Hollywood il 4 dicembre, all'età di 72 anni. Figlia d'arte. Negli anni tra la fine del muto e gl'inizi del sonoro si affermò come "ingenua" graziosa e sensibile, ma raramente andò oltre i ruoli di spalla. *The Big House* (1930) di Georg Hill e *Freaks* (1932) di Tod Browning (il quale la ebbe tra le sue attrici preferite) sono i titoli piú significativi di una carriera a cui la Hyams pose termine, volontariamente, nel 1936.

WILLIAM (BILL) BOYD

Morto a Los Angeles il 7 dicembre, all'età di 67 anni. Da non confondere col piú anziano e piú celebre William Boyd (che fu per anni uno dei favoriti di Cecil B. De Mille) svolse, sia pure in tono minore, un'analoga carriera: cantante "country", attore "western", cavalcatore indomito. Apparve, soprattutto negli anni trenta, in alcune "horse opera" di categoria B, col soprannome di battaglia di "Cowboy Ramble".

RAYMOND BERNARD

Morto a Parigi il 12 dicembre, all'età di 86 anni. Figlio di Tristan B. – scrittore e commediografo di aguzza ironia, dominatore dei palcoscenici "boulevardier" inizio secolo –, fratello minore di Jean Jacques B. – esponente insigne, tra le sue guerre, del "théâtre du silence" – esordí sullo schermo come attore nel 1916, accanto a Sarah Bernhard, in una riduzione della paterna *Jeanne Doré*. Pochi anni dopo passò alla regia, suscitando molte speranze anche in spiriti

avveduti come Louis Delluc. *Le petit café* (1919) con Max Linder lo propose come autore brillante ma non volgare; *Le miracle des loups* (1924) e *Le jouer d'échecs* (1926) lo accreditarono come solido narratore di storie drammatiche. Privo fin da allora di velleità avanguardistiche, si adagiò ben presto in una "routine" decorosa e spesso accademica, irreprensibile e alquanto piatta: esemplare, in tal senso, il mastodontico *Les misérables*, onusto dei maggiori talenti interpretativi del momento. Meno ricordevoli le sue numerose produzioni successive, soprattutto quelle del dopoguerra. Diresse film fino al 1957 (*Le septième ciel*), ma era ormai un sopravvissuto.

HIDEO SEKIGAWA

Morto a Tokyo il 16 dicembre, all'età di 69 anni. Fu dall'immediato dopoguerra ai primi anni cinquanta uno dei registi giapponesi piú violentemente impegnati per un cinema ideologico, antimilitarista, antibellicista e filocumunista. Descrisse gli orrori della guerra con realismo cruto, che sapeva anche piegarsi a un commosso lirismo, in opere come *Dani no ginsei* (1948), *Kike wadatsumi no koe* (1950), *Tetsuro no ikiru* (1951) e soprattutto *Hiroshima* (1953), che gli diedero prestigio anche all'estero. In seguito venne risucchiato, come quasi tutti gli altri cineasti nipponici progressisti, escluso il solo Kurosawa, nella gran palude del cinema giapponese degli anni sessanta.

EITARO SHINDO

Morto a Tokyo il 18 dicembre, all'età di 79 anni. Inscindibilmente legato al nome di Kenji Mizoguchi, del quale interpretò alcune delle opere maggiori, in parti di tiranno o di "villain" (fra gli altri, *Naniwa hika*, 1936, *Sansho dayu*, 1954, *Chikamatsu monogatari*, 1955, *Akasen chitai*, 1956). Maschera dura e inflessibile, fisico imponente, gesto autorevole, va considerato uno dei maggiori attori di carattere che abbia avuto il cinema giapponese.

JACQUES TOURNEUR

Morto a Pécharmant il 19 dicembre, all'età di 73 anni. Francese per nascita, per morte e per ascendenza (suo padre era Maurice T.), fu in realtà un cineasta americano nel pieno senso della parola. In patria, infatti, realizzò solo i primi quattro film (oggi dimenticati) della sua lunga e fittissima carriera. Ma tra il '35 e il '39, tornato in U.S.A., suo paese di adozione, diresse alcune decine di "short" per la M.G.M., per poi esordire nel lungometraggio. Fu il tipico esponente di una produzione di rango inferiore, spesso confinata nei circuiti di categoria B o destinata ai doppi programmi, ristretta in "budget" risicati e popolata di attori di media tacca: film di azione, di spionaggio, di avventure, "western" e "gangster" di serie. Per galleggiare in siffatta palude occorrevano fiato e muscoli non comuni: T. ne ebbe in abbondanza, e riuscí spesso ad emergere con vigorose bracciate. Con *Cat People* (1942), *I Walked with Zombie* (1943), *Out of the Past* (1947), *Berlin-Express* (1948), *Wichita* (1955), *The Comedy of Terrors* (1963) ed altri la sua sterminata filmografia si ornò di gemme splendenti, che un manipolo di estimatori, tesi negli ultimi anni a un suo "recupero", definiscono autentici capolavori. Non fu un "autore" né un "maestro": ma un esempio illustre – e, forse, un caso-limite – di ciò che poté essere, nella Hollywood dei tempi d'oro, un vero talento interamente, ed umilmente, consacrato al culto del cinema come mestiere e come alto artigianato.

CHARLES SPENCER CHAPLIN

Morto a Vevey, sul lago di Ginevra, alle ore 4 della notte di Natale, ad 88 anni di età. La decima Musa piange tutte le sue lacrime per il prediletto tra i suoi devoti, e noi con essa. A Charlot abbiamo dedicato un breve ricordo nell'editoriale dello scorso numero 1, con l'impegno di un meditato ed approfondito riesame dell'intera sua opera, viva piú che mai.

PAUL VILLE'

Morto a Parigi il 27 dicembre, all'età di 97 anni. Caratterista di talento, fu per decenni operoso, oltre che sui palcoscenici dei "Boulevard", anche su quelli dei cabaret e del music-hall. Al cinema arrivò tardi, quasi sessantenne, ma si rifece apparendo in numerosi film, anche in parti minime, caratterizzando con colorita arguzia una serie di figurine divertenti. Era anche stato un eccellente doppiatore di caratteristi americani.

HOWARD HAWKS

Morto il 27 dicembre a Palm Sping, all'età di ottantuno anni, per commozione cerebrale a seguito di una caduta. Uno di quei registi alla cui scomparsa suol dirsi che "si chiude un'epoca": formula, oltre che retorica, quanto mai fallace, dal momento che il cinema americano non ha mai sofferto bruschi salti di generazione ed ha assicurato nel corso del tempo un ricambio graduale, che ha visto i nuovi venuti affiancarsi agli anziani, proseguirne sia pur mutando gli accenti il discorso e assorbire quanto di vitale essi avevano espresso. Né, d'altro canto, i veterani si facevano emarginare o soppiantare: uomini di ferreo mestiere e di eclettica disponibilità, sapevano adattarsi ai nuovi tempi e aggiornare il loro linguaggio, passando piú o meno indenni attraverso le generazioni.
Cosí fu, in modo eminente, per Hawks: che fu sulla breccia per circa mezzo secolo, dall'ultimo periodo muto all'inizio degli anni settanta, legando il proprio nome a poco meno di cinquanta film (l'ultimo, *Rio Lobo*, è del 1970), installandosi nella pattuglia dei grandi cineasti dell'epoca d'oro di Hollywood e riuscendo a godere i favori, perfino esagerati, anche della giovane critica, iconoclastica e mitizzante. Toccò tutti i generi "classici", in ciascuno lasciando il segno: dal filone marinaresco (*A Girl in Every Port*, 1928) a quello aviatorio (*The Dawn Patrol*, 1930, *Only Angels Have Wings*, 1939, *Air Force*, 1943), dal "gangster" (*Scarface*, 1932) alla "sophisticated comedy" (*Twentieth Century*, 1934, *Bringing Up Baby*, 1938, *Ball of Fire*, 1941), al "western" (*Red River*, 1948) al "melodramma" (*Come and Get It*, 1936), dalla "science fiction" (*The Things from Another World*, 1951, di cui fu, ufficialmente, solo produttore) al film di guerra (*Sergeant York*, 1941), dal dramma avventuroso e d'azione (*To Have and Have Not*, 1945, *The Big Sleep*, 1946, *The Big Sky*, 1952) al "peplum film" (*Land of the Pharaohs*, 1955); e si son citati solo titoli celeberrimi, bastevoli a dar gloria imperitura a un regista cinematografico. Che sia stato un "autore" dotato di un mondo personale e di una coerente visione poetica, o solo un professionista di eccezionale qualità e "tenuta", è questione tuttora controversa cui dà alimento il suo stesso eclettismo: il quale fu peraltro la sua forza, la sua virtú piú appariscente e concreta, la fonte cui attinse per decenni alimento a un'attività instancabile, di cui fece generosamente beneficiari generazioni di spettatori, l'intero cinema americano, il cinema.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 16 novembre al 31 dicembre 1977

a cura di **Franco Mariotti**

Allegro non troppo – **r.**: Bruno Bozzetto – **asr.**: Maurizio Nichetti – **s., sc.**: B. Bozzetto, Guido Manuli, M. Nichetti – **f.** (Technicolor): Mario Masini, Luciano Marzetti – **es., an.**: L. Marzetti – **an.**: Giuseppe Lagana, Walter Cavazzuti, Giovanni Ferrari, Giancarlo Cereda, Giorgio Valentini, G. Manuli, Paolo Albicocco, Giorgio Forlani – **mo.**: Giancarlo Rossi – **m.**: «Preludio al pomeriggio di un fauno» di Claude Debussy; «Danza slava n. 7» di Antonin Dvorák; «Bolero» di Maurice Ravel; «Valzer triste» di Jan Sibelius, «Concerto in mi» di Antonio Vivaldi; «L'uccello di fuoco» di Igor Stravinsky – **int.**: Maurizio Nichetti, Nestor Garay, Maurizio Micheli, Maria Luisa Giovannini – **p.**: B. Bozzetto Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Roxy – **dr.**: 85'.

Altra faccia di mezzanotte, L' – v. **Other Side of Midnight, The**

Altro uomo, un'altra donna, Un – v. **Autre homme, une autre chance, Un**

Ammucchiata, L' – v. **Débauche, La**

Amore alla francese – v. **Vous intéressez-vous à la chose?**

Animal doué de déraison, Un (Un animale irragionevole) – **r.**: Pierre Kast – **asr.**: Chantal Nicole, Fernanda Borges – **s., ad., sc., d.**: P. Kast – **f.** (Colore, Bianco e Nero): Dib Lufti – **scg., c.**: Francesco Atlan, Mara Chaves – **mo.**: Nicole Berckmans – **m.**: Sergio Ricardo – **int.**: Jean-Claude Brialy (Claude), Alexandra Stewart (Alexandra), Jacques Spiesser (Jacques), Jece Valadao (Rui), Hugo Carvana (Hugo), Pierre-Jean Remy (Louis), Ana Maria Miranda (Diana), Vera Manhaes (Vera), Fernanda Bruni (Lucia), Ivete Miloski (Réjane) – **dp.**: Catherine Poubeau – **p.**: Pierre Neurisse per Dovidis, Parigi-Cannes Production O.R.T.F./Zem Produçoes, Rio – **pa.**: Otto Engel – **o.**: Francia-Brasile, 1975 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico – **dr.**: 110'.

V. recensione di Arcangelo Mazzoleni in questo fascicolo a p. 126.

Animale irragionevole, Un – v. **Animal doué de déraison, Un**

Antonio Gramsci - I giorni del carcere – r.: Lino Del Fra – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico.

V. recensione di Massimo Mida in questo fascicolo a p. 128 e altri dati in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 168.

Ardentes, Les (La bocca che uccide) – **r.**: Henri Sala – **s., ad., sc.**: Jacques Chaumelle, H. Sala – **d.**: J. Chaumelle – **f.** (Colore): Jacques Ledoux – **mo.**: Monique Kirsanoff – **m., ca.**: J. Chaumelle – **so.**: Alain Contrault – **int.**: Anne Libert, Yann Keredec, Cherry Parker, Monique Vita, Serge Martina, Brigitte de Borghers – **p.**: Maurice Juven per Orpham-Sofia – **asp.**: Serge Gracia – **o.**: Francia, 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Autre homme, une autre chance, Un (Un altro uomo, un'altra donna) – **r.**: Claude Lelouch – **asr.**: Michael Kusley, Win Phelps, Philippe Attal – **s., sc.**: C. Lelouch – **f.** (Panoramica, Telecolor): Jacques Lefrançois, Stanley Cortez – **scg.**: Robert Clatworthy, Eric Moulard – **arr.**: Frank McKelvey – **c.**: Tom Dawson, Donna Roberts, Colette Baudot, Jean Pezet – **mo.**: George Klotz, Fabien Tordjmann – **m.**: Francis Lai, brani della Sinfonia n. 5 di Beethoven – **ca.**: Pierre Barouh – **int.**: James Caan (David Williams), Geneviève Bujold (Jeanne Leroy), Francis Huster (Francis Leroy), Jennifer Warren (Mary), Susan Tyrrell (Debbie "Miss Alice"), Rossie Harris (Simon), Linda Lee Lyons (Sarah), Diana Douglas (la madre di Mary), Fred Stuthman (il padre di Mary), Bernard Behrens (Springfield), Oliver Clark (Evans), William Bartman (il telegrafista), Burton Gilliam (lo sceriffo Murphy), Richard Farnsworth (il conducente della diligenza), Walter Barnes (Foster), Walter Scott (Bill), Pierre Barouh (un cantante nella strada), Philippe Duval, Jacques Higelin (altri due cantanti nella strada), Simon Eine (l'amico di Francis), Jean-François Rémi (il padre di Jeanne), Jacques Villeret (un avventore), Jack Ging (il predicatore), George Flaherty (lo sceriffo Carter), Rance Howard (il capotreno), Milton Selzer (Miller), Robert Essier (Blacksmith), Dominic Barto (l'uomo ferito), Michael Berryman (I bandito), Lennie Geer (II bandito), Charles Horvath (III bandito), Tiny Wells (I fattore), Pat O'Connor (II fattore), Alma Beltran (la vedova messicana), Scott Walker (Stevens), Jeffrey Chayet (l'impiegato dell'Hotel), Aram Chorbanian (il giudice), Gene Earle (lo sceriffo Borden), Charles Knapp (il proprietario del magazzino), Ken Johnson, Duke Fishman, Jeannie Barton, Vincent Schiavelli, Dick Armstrong, Jerry Cipperley, Don Davis – **dp.**: Hal Klein – **p.**: Alexandre Mnouchkine, Georges Dancigers per Films Ariane – Films 13 – Productions Artistes Associés – **o.**: Francia, 1977 – **di.**: United Artists Europa Inc. – **dr.**: 130'.

Avventure di Bianca e Bernie, Le – v. **Rescuers, The**

Ballata di Stroszek, La – v. **Stroszek**

Bamboo Gods and Iron Men (Il lurido e l'americano) – **r.**: Cesar Gallardo – **asr.**: Jun Amazan – **s., sc.**: Kenneth Metcalfe, Joseph Zucchero – **f.** (Colore): Felipe J. Sacdalan – **scg.**: Ben Otico – **mo.**: Gervacio Santos – **m.**: Tito Sotto – **istruttori arti marziali**: Omar Camar, Jun Santos – **int.**: James Iglehart (Calvin Jefferson), Shirley Washington (Arlene Jefferson), Chiquito (Charley [Chao Li]), Marissa Delgado (Pandora), Kenneth Metcalfe (Leo King), Eddie Garcia (Ambrose), Joseph Zucchero (Ivan Soroka), Michael Boyet – **dp.**: A. R. Navarro – **p.**: Ciro H. Santiago per Première Productions, Manila/American International Pictures, Hollywood – **o.**: Filippine-U.S.A., 1973 – **di.**: General – **dr.**: 98'.

Banda Vallanzasca, La – **r.**: Mario Bianchi – **s., sc.**: M. Bianchi, Vito Buschini – **f.** (Vistavision, Colore): Luigi Ciccarese – **mo.**: Cesare Bianchini – **m.**: Giampaolo Chiti – **int.**: Enzo Pulcrano (Roberto), Stefania D'Amario (Antonella), Antonella Dogan (Sandra), Gianni Dianà (Italo), Franco Garofalo, Liliana Chiari, Paolo Celli, Enrico Maisto, Franco Marino – **p.**: Mauro Vigneti per Canadian International Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Lark-Martino (reg.) – **dr.**: 100'.

Bandera, La – Marcia o muori – v. **March or Die**

... **Belpaese, Il** – **r.**: Luciano Salce – **s., sc.**: Franco Castellano, Pipolo [Giuseppe Moccia] – **collaborazione**: Paolo Villaggio, L. Salce – **f.** (Telecolor): Ennio Guarnieri – **scg.**: Ezio Altieri – **c.**: Orietta Nasalli Rocca – **mo.**: Antonio Siciliano – **m.**: Boncompagni, Farina, Orni – **int.**: P. Villaggio (Guido Belardinelli), Silvia Dionisio (la ragazza contestatrice), Gigi Reder (Alfredo), Anna Mazzamauro (la signora Gruber), Pino Caruso (Ovidio Camarrani), Massimo Boldi (Carletto), Giuliana Calandra (Elena), Raffaele Curi (Spadozza), Ugo Bologna (il direttore della banca), Franco Bucceri (il padrone dell'orologeria), Giacomo Addandri (il capo dei racket) – **p.**: Fulvio Lucisano per I.I.F. – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: 77 Cinematografica – **dr.**: 115'.

Belva col mitra, La – **r., s., sc.**: Sergio Grieco – **f.** (Cinescope, Colore): Vitto Bernini –

mo.: Francesco Bertuccioli, Adalberto Ceccarelli – **m.**: Umberto Smaila – **int.**: Helmut Berger (Nanni Vitali), Marisa Mell (Giuliana), Richard Harrison (comm. Giulio Santini), Marina Giordana (sorella di Santini), Vittorio Duse, Giovanni Pazzafini, Claudio Gora, Gigi Bonos, Ezio Marano, Alberto Squillante, Antonio Basile, Sergio Smacchi, Rossana Bevilacqua, Maria Pascucci – **p.**: Supercine – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Cia-Star (reg.) – **dr.**: 100'.

Black Mama, White Mama (Tre magnifiche canaglie) – **r.**: Eddie Romero – **asr.**: Maria B. Abelardo – **s.**: Jonathan Demme, Joseph Viola – **sc.**: H.R. Christian – **f.** (Movielab): Justo Paulino – **scg.**: Roberta Formoso – **mo.**: Asagani V. Pastor – **m., dm.**: Harry Betts – **int.**: Pam Grier (Lee Daniels), Margaret Markov (Karen Brent), Sid Haig (Ruben), Lynn Borden (Densmore), Zaldy Zshornarck (Ernesto), Laurie Burton (Logan), Eddie Garcia (Capitan Alfredo Cruz), Alona Alegre (Juana), Dindo Fernando (Rocco), Vic Diaz (Vic Cheng), Wendy Green (Ronda), Lotis M. Key (Jeannette), Alfonso Carvajal (Galindo), Bruno Punzalah (l'autista dell'autocarro), Ricardo Herrero (Luis), Jess Ramos (Alfredo), Carpi Asturias – **pe.**: David J. Cohen – **p.**: E. Romero, John Ashley per Four Associates Ltd. – **o.**: U.S.A., 1972 – **di.**: Regionale – **dr.**: 75'.

Bocca che uccide, La – v. **Ardentes, Les**

Bullenkloster, Das (Sexy Hotel, l'albergo degli stalloni) – **r.**: Franz Marischka – **s.**: basato su un romanzo di Hans Henning Claer – **sc.**: F. Marischka, F.G. Markus – **f.** (Colore): Gunter Otto – **m.**: Peter Weiner, Jochen Baum – **int.**: Michel Jacot (Heiner), Anne Graf (Gisele), Rinaldo Talamonti, Marisa Feldy, Franz Josef Helminger, Johannes Buzalski, Helga Konig – **p.**: Dynamic Film-Viktoria Film – **o.**: Germania Occ., 1973 – **di.**: General (reg.) – **dr.**: 92'.

California – **r.**: Michele Lupo – **s.**: Franco Bucceri, Roberto Leoni – **sc.**: Mino Roli, Nico Ducci, F. Brucceri, R. Leoni – **f.** (Techniscope, Technospes): Alejandro Ulloa – **scg.**: Carlo Simi – **mo.**: Antonietta Zita – **m.**: Gianni Ferrio – **int.**: Giuliano Gemma ("California"), Miguel Bosé (Willy Preston), Raimund Harmstorf (Rope Whittaker), Paola Bosé (Helen), Chris Avram (Pierson), William Berger (il padre di Willy e di Helen), Robert Hundar, Malisa Longo, Dana Ghia, Ferdinando Murolo, Franco Ressel, Mario Novelli, Romano Puppo, Franco Fantasia – **p.**: Manolo Bolognini per Uranos-Belma Cinematografica/José Frade – **o.**: Italia-Spagna, 1977 – **di.**: Capitol-Martino – **dr.**: 105'.

Chatter-box (Chatterbox il sesso parlante) – **r., s.**: Tom De Simone – **sc.**: Mark Rosin, Norman Yonemoto – **f.** (Technicolor): Tak Fujimoto – **mo.**: William Marlin – **m.**: Fred Karger – **ca.**: Michael Hazlewood – **int.**: Candice Rialson (Penelope), Larry Gelman (dr. Pearl), Jane Kean (Eleanor Pittman), Perry Bullington (Ted), Arlene Martell (Marlene), Michael Taylor (Dick), Cynthia Hoppenfield (Linda Ann), Robert Lipton (Jon David), Rip Taylor (Mr. Jo), Sandra Could (signora Bugatowski), Trent Dolan (Frank Rio), Prof. Irwin Corey (se stesso) – **p.**: Bruce Cohn Curtis per Lips Production – **pa.**: John Williams – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: Nucleo-Regionale – **dr.**: 75'.

Chatterbox il sesso parlante – v. **Chatter-box**

Choirboys, The (I ragazzi del coro) – **r.**: Robert Aldrich – **asr.**: Malcolm Harding, Cheryl Downey – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Joseph Wambaugh – **sc.**: Christopher Knopf – **f.** (Metrocolor, Technicolor): Joseph Biroc – **scg.**: Bill Kenney, Sig Tinglof, Raphael Bretton – **c.**: Tom Dawson, Yvonne Kubis – **mo.**: Maury Winetrobe, William Martin, Irving Rosenblum – **m.**: Frank DeVol – **ca.**: F. DeVol; «I've Got a Crush on You» di George Gershwin, Ira Gershwin – **int.**: Charles Durning ("Sperwhale" Whalen), Louis Gossett jr. (Calvin Potts), Perry King (Baxter Slate), Clyde Kusatsu (Francis Tanaguchi), Stephen Macht (Spencer Van Moot), Tim McIntire (Roscoe Rules), Randy Quaid (Dean Pratt), Chuck Sacci (Sartino), Don Stroud (Sam Lyles), James Woods (Harold Bloomguard), Robert Webber (deputato Riggs), Burt Young (serg. Dominic Scuzzi), Charles Haid (serg. Nick Yanov), Vic Tayback (Pete Zoony), George Di Cenzo (ten. "Hardass" Grimsley), Barbara Rhoades ("No Balls" Hadley), David Spielberg (ten. Finque), Jim Davis (cap. Drobeck), Phyllis Davis ("Foxy" Farrel/Gina), Jack DeLeon (Luther Quigley), Michael Wills (Alexander Blaney), Jeanie Bell (Fanny Forbes), Blair Brown (Kimberly Lyles), Michele Carey (Ora Lee Tingle), Susan Batson (Sabrina), Claire Brennen (Carolina Moon), Cheryl Smith (Tammy), Maile Souza (Sheila Franklin), Ta-Tanisha (Melissa), Bill Walker

(Tilden), Joe Kapp, Bob Minor, Gene Chronopoulos, Dimitri Logothetis, Dianne O. Dixon, Maria O'Brien, Lani Kaye Harkless, Louise Lorimer, John Steadman, Lomax Study, Hatsuo Uda, Ben Young, Suzanne Zenor, Alex Brown, Howard Curtis, Gary Davis, Jon K. Greene, James Halty, Jim Kingsley, John R. McKee, Jim Winburn, Dick Zicker – **pe.**: Pietro Bregni, Mario Bregni, Mark Damon – **p.**: Merv Adelson, Lee Rich per Lorimar Productions-Airone – **pa.**: William Aldrich – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: P.A.C. – **dr.**: 125'.

V. recensione di Guido Fink in questo fascicolo a p. 132.

Criminal International Agency: Sezione sterminio – v. **Permission to Kill**

Death Flight (New York-Parigi Air Sabotage '78) – **r.**: David Lowell Rich – **s.**: Gueroon Ruteblood – **sc.**: Robert L. Joseph, Heyer Dolinsky – **f.** (Technicolor): Joseph Biroc – **mo.**: Pembroke Herring – **m.**: John Cacavas – **int.**: Robert Reed, Brock Peters, Susan Strasberg, Burgess Meredith, Barbara Anderson, Bert Convy, Peter Graves, Lorne Greene, George Maharis, Season Hubley, Martin Milner, Doug McClure, Misty Rowe, Billy Crystal, John De Lancie, David De Lancie – **p.**: ABC Circle – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 95'.

Débauche, La (L'ammucchiata) – **r.**: Jean-François Davy – **asr.**: Natalie Perrey, Jean-Denis Berenbaum – **s., sc.**: J.-F. Davy – **f.** (Eastmancolor): Philippe Theaudière – **mo.**: Cécile Decugis – **m., dm.**: Pierre Ralph, «Also sprach Zarathustra» di Richard Strauss – **int.**: Karine Jeantet (Françoise), Michel Lemoine (Michel), Denyse Roland (Sylvie), Philippe Gasté (Pierre), Roger Lumont, Manuelle Perthuisot, Patrice Marc, Paul Pavel, Marie France Broquet, Dominique Erlanger, Kuêlan Herce, Anne Marie, Ursula Pauly, Natalie Perrey, Agnès Petit, Muriel Suffren, Edgar Baum, Joseph Gaubert, Toto Tomasi – **p.**: J.-F. Davy per Beyrouth Films – **o.**: Francia, 1970 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Deep Throat I (La vera gola profonda) – **r.**: Gérard Damiano, Andrée Kolb – **s., sc.**: Jerry Damiano [G. Damiano] – **f.** (Technicolor): Harry Flecks – **scg.**: Len Camp – **mo.**: Jean Lopez, G. Damiano – **int.**: Linda Lovelace (Linda), Laura Lovelace [Dolly Sharp] (Laura), Harry Reems (dr. Jung), Margit Muriel, Jean Luisi, Al Gork [G. Damiano], William Love [Bill Harrison] – **p.**: Lou Perry per Vanguard – **o.**: U.S.A., 1972 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Demon Seed (Generazione Proteus) – **r.**: Donald Cammell – **asr.**: Edward Teets, Alan Brimfield – **s.**: basato sul romanzo di Dean R. Koontz – **sc.**: Robert Jaffe, Roger O. Hirson – **f.** (Panavision, Metrocolor): Bill Butler – **scg.**: Edward Carfagno, Barbara Krieger – **c.**: Sandy Cole – **mo.**: Frank Mazzola – **m., dm.**: Jerry Fielding – **int.**: Julie Christie (Dr. Susan Harris), Fritz Weaver (Dr. Alex Harris), Gerrit Graham (Walter Gabler), Berry Kroeger (Petrosian), Lisa Lu (Dr. Soon Yen), Larry J. Blake (Cameron), John O'Leary (Royce), Alfred Dennis (Mokri), David Roberts (Warner), Patricia Wilson (Mrs. Talbert), E. Hampton Beagle (operatore notturno), Dana Laurita (Amy), Monica MacLean (Joan Kemp), Harold Oblong (lo scienziato), Georgie Paul (Maria), Michelle Stacy (Marlene), Tiffany Potter, Felix Silla, Michel Glass, Barbara O. Jones – **dp.**: Michael Rachmil – **p.**: Herb Jaffe per M.G.M. – **pa.**: Steven C. Jaffe – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 105'.

Dick Carter lo sbirro – v. **Koroshi**

Difficile morire – **r.**: Umberto Silva – **ar.**: Michele Mancini – **asr.**: Michele Buono, Ivan Falardi – **s., sc.**: U. Silva – **f.** (Panoramica, Colore): Giuseppe Lanci – **scg.**: Amedeo Fago – **arr.**: Maria Paola Maino – **c.**: Aldo Buti – **mo.**: Jabst Grappow, Angelo Loconte – **m.**: Stefano Torossi – **int.**: Marc Porel (Carlo Von Auersberg), Gerardo Amato (Francesco), Barbara Magnolfi (Letizia Von Auersberg), Dominique Darel (Federica, sorella di Carlo), Mario Adorf (il prefetto Martini), Giuliana Calandra (la moglie di Martini), Laura D'Angelo (Santafiore), Fabio Gamma (Gabrielli), Maria Valente (Caterina), Massimo Cosentini, Sergio Doria, Giancarlo Fantini, Enzo Latorre, Renata Ranieri, Miklós Jancsó – **dp.**: Claudio Biondi – **p.**: Paolo Zaccaria per Cinelef – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico – **dr.**: 95'.

Diversi modi di essere donna – v. **Rêves érotiques**

Doppio delitto – **r.**: Steno [Stefano Vanzina] – **s.**: basato sul romanzo «Doppia morte al Governo Vecchio» di Ugo Moretti – **sc.**: Age [Agenore Incrocci], Furio Scarpelli, S. Vanzi-

na – **f.** (Colore): Luigi Kuveiller – **scg., c.**: Mario Ambrosino – **mo.**: Antonio Siciliano – **m., dm.**: Riz Ortolani – **int.**: Marcello Mastroianni (Bruno Baldassarre), Agostina Belli (Teresa), Ursula Andress (principessa Dell'Orso), Peter Ustinov (Harry Hellman), Jean-Claude Brialy (Van Nijlen), Gianfranco Barra (Cantalamessa), Mario Scaccia ("Sorcio"), Giuseppe Anatrelli (Carrù), Serge Frederic (Melzio), Jean Patrick Junoy (Alex), Luigi Zerbinati ("Il debosciato") – **org.**: Paolo Infascelli – **p.**: Roberto Infascelli per Primex, Roma/P.E.C.F., Parigi – **o.**: Italia-Francia, 1977 – **di.**: P.I.C. – **dr.**: 120'.

Erotische Dromen – v. **Rêves érotiques**

Feu aux lèvres, Le (Tutta femmina) – **r., s., sc.**: Pierre Kalfon – **f.** (Eastmancolor): Charley Recors – **mo.**: Hélène Viard, J.P. Viard – **m.**: Hummel, De Falla, Rossini, Weber – **so.**: Alain Lachassagne – **int.**: Olga Georges Picot (Christine), Bernard Verley (Gabriel), Paul Guers (Benoît), Jacques Portet (Bocquet), Karin Petersen (Madame Misseron), Lena Grinda (Vinel Lecomte), Sarah Sterling, Jean Valmont, Gérard Alexandre, Raymond Loyer, François Cannone, Live Dannenberg, Martine Leclerc – **p.**: Geoges Chappedelaine per Films Number One-Golan Production – **o.**: Francia, 1972 - **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Finestra sul cielo, Una – v. **Other Side of the Mountain, The**

Gatto, Il – **r.**: Luigi Comencini – **s.**: Rodolfo Sonego – **sc.**: R. Sonego, Augusto Caminito, Fulvio Marcolin – **f.** (Panoramica, Colore): Ennio Guarnieri – **scg.**: Dante Ferretti – **c.**: Danda Ortona – **mo.**: Nino Baragli – **m.**: Ennio Morricone – **so.**: Mario Bramont – **int.**: Ugo Tognazzi (Amedeo Pecoraro), Mariangela Melato (Ofelia Pecoraro), Michel Galabru (commissario Francisci), Dalila di Lazzaro (Wanda), Philippe Leroy (Don Pezzolla), Jean Martin (avv. Legrand), Aldo Reggiani (Salvatore), Adriana Innocenti (la principessa), Armando Brancia (il capo della polizia), Angelo Matacena (Garofalo), Bruno Gambarotta (l'avvocato dell'immobiliare), Luigi Comencini (il vecchio violinista), Mario Brega, Franco Santelli, il gatto Fufi – **p.**: Sergio Leone per Rafran Cinematografica – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: United Artists Europa – **dr.**: 115'.

Gatto con gli stivali in giro per il mondo, Il – v. **Puss'n Boots Travels Around the World**

Generazione Proteus – v. **Demon Seed**

Giorno dell'Assunta, Il – **r.**: Nino Russo – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 169.

Grande avventura, La – v. **Wilderness Family, The**

Grazie tante-Arrivederci – **r.**: Mauro Ivaldi – **s.**: Angelo Mario Fanelli, Enzo Milioni – **sc.**: E. Milioni, M. Ivaldi – **f.** (Technospes): Gino Santini – **scg.**: Giorgio Desideri – **mo.**: Carlo Reali – **m.**: Alberto Baldan Bembo – **int.**: Carmen Villani (Monica), Mario Scarpetta (Lello), Vittorio Caprioli (il gestore della bisca), Franca Valeri (la signora sul pullman), Gianfranco D'Angelo (Faustino), Memmo Carotenuto (il maresciallo), Per Holger, Marina Montagnani, Paolo Paoloni, Gigi Bonos, Gerolamo Marzano, Pierre Gérard Manfourt, Giancarlo Pannese – **p.**: Tanit – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Euro International Film – **dr.**: 105'.

Holocaust 2000 – **r.**: Alberto De Martino – **asr.**: Anthony Waye, Joe Pollini – **s.**: Sergio Donati, A. De Martino – **sc.**: S. Donati, A. De Martino, Michael Robson – **f.** (Panoramica, Technicolor): Erico Menczer – **scg.**: Umberto Bertacca – **c.**: Enrico Sabbatini – **mo.**: Vincenzo Tomassi – **m.**: Ennio Morricone – **int.**: Kirk Douglas (Robert Caine), Simon Ward (Angel Caine), Agostina Belli (Sara Golan), Anthony Quayle (Prof. Griffith), Virginia McKenna (Eva Caine), Spiros Focas (Harbin), Ivo Garrani (primo ministro), Alexander Knox (Meyer), Adolfo Celi (Dr. Kerouac), Romolo Valli (monsignor Charrier), Geoffrey Keen (ginecologo), Massimo Foschi (assassino arabo), John Carlin (Robertson), Gerald Hely (Clarke), Peter Cellier (Sheckley), Penelope Horner (segretaria di Caine), Joanne Dainton (infermiera del ginecologo), Caroline Langrisch (l'amica di Angel), Alan Hendricks (dimostrante fanatico) – **dp.**: Nicholas Farnes, Roberto Giussani – **p.**: Edmondo Amati per Embassy Productions, Roma/Aston Film, Londra – **o.**: Italia-Gran Bretagna, 1977 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 105'.

Innocenza erotica – v. **There Was a Little Girl**

In nome del Papa Re – **r., s., sc.**: Luigi Magni – **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Danilo Desideri - **scg., c.**: Lucia Mirisola – **mo.**: Ruggero Mastroianni – **m.**: Armando Trovaioli – **int.**: Nino Manfredi (Don Colombo), Danilo Mattei (Cesare Costa), Carmen Scarpitta (la contessa Flaminia), Giovannella Grifeo (Teresa), Carlo Bagno (il Perpetuo), Gabriella Giacobbe (Maria Tognetti), Ettore Manni (il conte Ottavio), Camillo Milli (don Marino), Rosalino Cellamare (Gaetano Tognetti), Giovanni Rovini (il presidente del tribunale della Sacra Consulta), Renata Zamengo (Lucia Monti), Salvo Randone (il papa nero), Luigi Basagaluppi (Giuseppe Monti), Nino Dal Fabbro – **p.**: Franco Committeri per Juppiter Generale Cinematografica – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 105'.

Io, Beau Geste e la legione straniera – v. **Last Remake of Beau Geste, The**

Island of Dr. Moreau, The (L'isola del Dr. Moreau) – **r.**: Don Taylor – **asr.**: Bob Bender, Richard Luke Rothschild – **s.**: basato su un romanzo di Herbert G. Wells – **sc.**: John Herman Shaner – **f.** (Panoramica, Colore): Gerry Fisher – **scg.**: Philip Jefferies, James Berkey – **c.**: Richard La Motte, Emma Porteus, Rita Wood – **mo.**: Marion Rothman – **m.**: Laurence Rosenthal – **orch.**: Alexander Courage – **int.**: Burt Lancaster (Dr. Moreau), Michael York (Andrew Braddock), Nigel Davenport (Montgomery), Barbara Carrera (Maria), Richard Basehart (il dicitore di legge), Nick Cravat (M'Ling), The Great John "L" (Uomo toro), Bob Ozman (Uomo cinghiale), Fumio Demura (Uomo iena), Gari Baxley (Uomo leone), John Gillspie (Uomo tigre), David Cass (Uomo orso) – **dp.**: John Wilson – **pe.**: Samuel Z. Arkoff, Sandy Howard – **p.**: John Temple-Smith, Skip Steloff per Cinema 77-American International Pictures – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: Medusa Distribuzione – **dr.**: 105'.

Isola del Dr. Moreau, L' – v. **Island of Dr. Moreau, The**

Koroshi (Dick Carter lo sbirro) – **r.**: Michael Truman, Peter Yates – **s.**: George Markstein – **sc.**: Norman Hudis – **f.** (Technicolor): Brendan J. Stafford – **mo.**: Lee Doig, John Glen – **m.**: Edwin Astley – **int.**: Patrick McGoohan (Dick Carter), Yoko Tani (Ako Nakamura), Amanda Barrie (Rosemarie), Ronald Howard, Kenneth Griffith, George Coulouris, Maxine Audley – **p.**: ITC – **o.**: Gran Bretagna, 1965 – **di.**: Regionale – **dr.**: 95'.

Last Remake of Beau Geste, The (Io, Beau Geste e la legione straniera) – **r.**: Marty Feldman – **asr.**: Tom Joyner, Vincent Winter, Roberto Parra – **s.**: basato sul romanzo «Beau Geste» di P.C. Wren – **sc.**: M. Feldman, Chris J. Allen, Sam Bobrick – **f.** (Technicolor): Gerry Fisher – **scg.** : Les Dilley, Benjamin Fernandez – **c.**: May Routh – **cor.**: Irving Davies – **mo.**: Jim Clark, Arthur Schmidt – **m.**: John Morris – **int.**: Ann-Margret (Flavia Geste), M. Feldman (Digby Geste), Michael York (Beau Geste), Peter Ustinov (sergente Markov), James Earl Jones (sceicco Abdul), Trevor Howard (Sir Hector Geste), Henry Gibson (generale Pecheur), Terry-Thomas (il governatore), Roy Kinnear (caporale Boldini), Spike Milligan (Crumble), Hugh Griffith (il giudice), Irene Handl (Miss Wormwood), Sinead Cusack (Isabel Geste), Philip Bollard (Beau, a sei anni), Nicholas Bridge (Beau, a 12 anni), Michael Mc Conkey (Digby, a 12 anni), Bekki Bridge (la giovane Isabel), Martin Smaric (Valentino), Val Pringle (Dostoevsky), Roland Mac Leod (Dr. Crippen), Avery Schreiber, Ed McMahon, Henri Polic II, Ted Cassidy, Burt Kwouk, Gwen Nelson, Stephen Lewis – **dp.**: Garth Thomas, Oon Geraghty, Vincente Escriva Jr. – **pe.**: Howard West, George Shapiro – **p.**: William S. Gilmore jr. per Universal – **pa.**: Bernard Williams - **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 95'.

Libero (Il magnifico calciatore) – **r.**: Wigbert Wicker – **s., sc.**: Bernt Engelman, W. Wicker – **f.** (Colore): Luy Briechle, Gernot Roll, A. Glanert – **m.**: David Llywelyn – **int.**: Franz Beckenbauer, Harald Leipnitz, Klaus Lötwitsch, Beatrice Kessler, Walter Born, Ruediger Bahr, Gaby Fuches, Brigitte Beckenbauer – **p.**: Constantin – **o.**: Germania Occ., 1974 – **di.**: Martino – **dr.**: 85'.

Lola 77 (Lulú la sposa erotica) – **r., s., sc.**: Paolo Moffa – **f.** (Colore): Etienne Rosenfeld – **mo.**: Claude Cros – **m.**: Alessandro Alessandroni – **int.**: Antonio Casagrande (Antonio), Anne Libert (Linda, detta Lulú), Catherine Silvayn (Melina), Jacques Couderc (Ciro), Sonia Viviani, Henri Guegan – **p.**: Les Films Tricolores-Comptoirs – **o.**: Francia, 1977 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Lulú la sposa erotica – v. **Lola 77**

Lurido e l'americano, Il – v. **Bamboo Gods and Iron Men**

MacArthur il generale ribelle – v. **MacArthur the Rebel General**

MacArthur the Rebel General (MacArthur il generale ribelle) – **r.**: Joseph Sargent – **asr.**: James Nicholson, Don Zepfel – **s., sc.**: Hal Barwood, Matthew Robbins – **f.** (Technicolor): Mario Tosi – **scg.**: John J. Lloyd, Hal Gausman – **mo.**: George Jay Nicholson – **m.**: Jerry Goldsmith – **coordinatore acrobazie**: Joe Canutt – **consigliere tecnico**: Dr. D. Clayton – **consiglieri aerei**: Frank Tallman, Frank Pine – **int.**: Gregory Peck (gen. Douglas MacArthur), Ivan Bonar (gen. Sutherland), Ward Costello (gen. Marshall), Nicolas Coster (col. Huff), Marj Dusay (signora Jean MacArthur), Ed Flanders (presidente Truman), Art Fleming (segretario), Russell D. Johnson (amm. King), Sandy Kenvon (gen. Wainwright), Robert Mandan (Martin), Allan Miller (col. Diller), Dan O'Herlihy (presidente Roosevelt), Dick O'Neil (col. Whitney), Addison Powell (amm. Nimitz), Tom Rosqui (gen. Sampson), G.D. Spradin (gen. Eichelberger), Kenneth Tobey (amm. Halsey), Garry Walberg (gen. Walker), Lane Allan (gen. Marquat), Barry Coe (reporter della Televisione), Everett Cooper (gen. Drueger), Charles Cyphers (gen. Harding), Jesse Dizon (Castro), Warde Donovan (gen. Shepherd), John Fujioka (imperatore Hirohito), Jerry Holland (Aide), Philip Kenneally (amm. Doyle), John McKee (amm. Leahy), Walter O. Miles (gen. Kenney), Gerald S. Peters (gen. Blamey), Eugene Peterson (gen. Collins), Beulah Quo (Ah Cheu), Alex Rodine (gen. Derevyanko), Yuki Shimoda (primo ministro Shidehara), Fred Stuthman (gen. Bradley), Harvey Vernon (amm. Sherman), William Wellman (ten. Bulkeley), Manuel De Pina – **dp.**: Scott Maitland, Ernie Wehmeyer – **pe.**: Richard D. Zanuck, David Brown – **p.**: Frank McCarthy per Zanuck-Brown-Universal – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 120'.

Madame Claude (Madame Claude) – **r.**: Just Jaeckin – **asr.**: Michel Aurard, Thierry Nahon – **s.**: basato sul romanzo «Allo» di Jacques Quoirez – **sc.**: André G. Brunelin, J. Jaeckin – **f.** (Eastmancolor): Robert Fraisse – **scg.**: Maurice Sergent – **c.**: Zorica Lozic, Edith Wattinne – **mo.**: Marie-Sophie Dubus – **m.**: Serge Gainsbourg – **int.**: François Fabian (Madame Claude Berger), Murray Head (David), Dayle Haddon (Elisabeth), Klaus Kinski (Zakis Niarkis), Robert Webber (Howard Jameson), Jean Gaven (Gus), Vibeke Knudsen (Anne-Marie), André Falcon (Paul), François Perrot (ispettore Lefèvre), Marc Michel (Hugo), Maurice Ronet (Pierre Sinclair), Karl Held (Stanfield), Ed Bishop (Smith), Ylva Setterborg (Jill), Max Amyl (il principe), Pascal Greggory (il ragazzo sull'isola), Marie-Christine Deshayes (Florence), Nicole Seguin (il dentista), Radiah Frye (Lea), Claire Richard (Keiko), Nadia Verine (Rosaline), Sophie Barnett (Charlotte), Marcella Klept (Sophie), Li Sebgren (Jeanine), Catherine Zidi, Dee Hart, Philippe Moreau, Roland Bertin, Philippe Brizard, Lucienne Legrand, Carina Barone, Vandat, Alain Le Chevestrier, Henri Poirier, Vania Vilers, Bruno Kremer, Mony Dalmès – **dp.**: Suzanne Wiesenfeld – **p.**: Claire Duval per Orphée Arts – **pa.**: Claude Gorsby – **o.**: Francia, 1976 – **di.**: Ceiad Columbia – **dr.**: 110'.

Mädchen beim Frauenarzt (Le ragazze dal ginecologo) – **r.**: Ernst Hofbauer – **asr.**: Frank Guarente – **s.**: basato su articoli apparsi in «Bravo-Serie» – **sc.**: Dottor Wolf Romberg, Ernst Flügel – **f.** (Colore): Klaus Werner – **scg.**: Wolf Englert, Bruno Monden – **mo.**: Inge Taschner – **m.**: Erwin Halletz – **int.**: Monika Dahlberg (Erica), Christine Schuberth (Karin), Ulrich Beiger (il padre di Karin), Rolf Castell (il padre di Inge), Evelyne Traeger (Ulrike), Peter Heinrich (Alf), Brigitte Harrer (Inge), Marion Abt (Brigitte), Barbara Eickhoff (Renate), Traudl Drechsler (Monika), Jutta Spiedl, Brigitte Reimers, Stephan Kayser, Thomas Fischer, Ralph Persson, Sascha Henn, Michael von Harbach, Gernot Möhner, Stefan Saifert – **p.**: Luggi Waldleitner, Erwin Gitt per Roxy Film – **p.**: Germania Occ., 1970 – **di.**: Regionale – **dr.**: 97'.

Magnifico calciatore, Il – v. **Libero**

March or Die (La bandera-Marcia o muori) – **r.**: Dick Richards – **asr.**: José Lopez Rodero, André Delacroix, Larry Franco, Mustapha Laghaz – **s.**: David Zelag Goodman, D. Richards – **sc.**: D. Zelag Goodman – **f.** (Technicolor): John Alcott – **scg.**: José Maria Tapiador, Gil Parrondo – **mo.**: John C. Howard, Stanford C. Allen, O. Nicholas Brown – **m., dm.**: Maurice Jarre, eseguita dalla National Philharmonic Orchestra – **ca.**: «La Marseillai-

se» di Claude Joseph Rouget de Lisle, «Plaisir d'Amour» eseguita da André Penvern – **int.**: Gene Hackman (magg. William Sherman Foster), Terence Hill [Mario Girotti] (Marco Segrain), Catherine Deneuve (Simone Picard), Max von Sydow (François Marneau), Ian Holm (El Krim), Rufus (serg. Triand), Jack O'Halloran (Ivan), Marcel Bozzuffi (ten. Fontaine), André Penvern (François Gilbert, "Top Hat"), Paul Sherman (Fred Hastings), Vernon Dobtcheff (caporale), Marne Maitland (Léon), Gigi Bonos (André), Wolf Kahler (I tedesco), Mathias Hell (II tedesco), Jean Champion (ministro), Walter Gotell (col. Lamont), Paul Antrim (Mollard), Catherine Willmer (piccola Lady), Arnold Diamond (il marito), Maurice Arden (Pierre Lahoud), Albert Woods (Henri Delacorte), Liliana Rovere (Lola), Elisabeth Mortensen (ragazza francese), Leila Shenna (ragazza araba), François Valorbe (detective), Villena (gendarme), Ernest Misko (aiutante ufficio Ministro), Guy Deghy (capitano del battello), Jean Rougerie (I legionario), Guy Mairesse (II legionario), Eve Brenner (la cantante), Guy Marly (legionario canterino), Margaret Modlin (la signora in nero) – **dp.**: Diego Sempere, Miguel Angel Recuero – **p.**: D. Richards, Jerry Bruckheimer per ITC Entertainment-Associated General Films – **pa.**: Georges-Patrick Salvy-Guide – **o.**: Gran Bretagna, 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 92'.

V. recensione di Claudio G. Fava in questo fascicolo a p. 134.

Mars Men (Mars Men-Gli uomini di Marte) – **r.**: Seika Den – **s.**: Fu Meai-Shing – **sc.**: Jack Lin – **f.** (Cinescope, Colore): Lai Wen-Shing – **m.**: King Recording Center – **int.**: Wen Chang-Lung, Yeh Hsiao, I-Fang Mien – **p.**: Shochiku – **o.**: Cina-Giappone, 1976 – **di.**: INDIEF-Drai – **dr.**: 100'.

Nel piú alto dei cieli – **r.**: Silvano Agosti – **o.**: Italia, 1976 – **di.**: Regionale.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1976, nn. 7/8, p. 140.

New York-Parigi Air Sabotage '78 – v. **Death Flight**

Noche de los mil gatos, La (La notte dei mille gatti) – **r.**: H. Stewart [René Cardona] – **s., sc.**: Mario Marzac, R. Cardona – **f.** (Technicolor): Alex Phillips sr. – **m.**: Raul Lavista – **int.**: Anjanette Comer, Hugo Stiglitz, Zulma Faiad, Christa Linder, Jorge Russek, Tanya Mell, Barbara Angely, Gerard Zeped – **p.**: Mario A. Zacarias per Avant – **o.**: Messico, 1972 – **di.**: Velox (reg.) – **dr.**: 85'.

Notte dei mille gatti, La – v. **Noche de los mil gatos, La**

Notti porno nel mondo, Le – **r.**: Jimmy Matheus [Bruno Mattei] – **s., sc.**: B. Mattei – **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Enrico Biribicchi – **mo.**: Vincent Jones – **m.**: Joe Dynamo-Film-reportage sul sesso presentato da Laura Gemser nel quale compaiono: **La bella e la bestia; Lesbo Club; La bestia in calore; Il "Barnard" del sesso; Pon Pon Shop; Erotizzazione su rotelle; Shangai-La pallina erotica; Il sacrificio delle vergini; La parata dei seni; La scuola del sesso** – **p.**: Esagono – **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 90'.

Nuora, La – v. **Ombre d'une chance, L'**

Nuove avventure di Braccio di Ferro, Le – v. **Popeye in Fable Lamp**

Nuovi mostri, I – **r.**: Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola – **s., sc.**: Age [Agenore Incrocci], Furio Scarpelli, Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi – **f.** (Technospes): Tonino Delli Colli – **scg.**: Luciano Ricceri – **mo.**: Alberto Gallitti – **m.**: Armando Trovajoli – **ep. L'uccellino della Val Padana** – **int.**: Ugo Tognazzi (il marito), Orietta Berti (la cantante); **ep. Con i saluti degli amici** – **int.**: Gianfranco Barra (il mafioso); **ep. Tantum Ergo** – **int.**: Vittorio Gassman (il cardinale), Luigi Diberti (il prete contestatore); **ep. Autostop** – **int.**: Ornella Muti (l'autostoppista), Eros Pagni (l'automobilista); **ep. First Aid** (Pronto soccorso) – **int.**: Alberto Sordi (il debosciato); **ep. Il sospetto** – **int.**: Vittorio Gassman (il commissario); **ep. Hostaria!** – **int.**: Vittorio Gassman (il cameriere), Ugo Tognazzi (il cuoco); **ep. Pornodiva** – **int.**: Eros Pagni; **ep. Come una regina** – **int.**: Alberto Sordi (il nuovo ricco); **ep. Cittadino esemplare** – **int.**: Vittorio Gassman (il borghesuccio); **ep. Mammina mammona** – **int.**: Ugo Tognazzi (il figlio), Nerina Montagnani (la madre); **ep. Sequestro di persona cara** – **int.**: Vittorio Gassman (il marito); **ep. Senza parole** – **int.**: Ornella Muti (l'hostess), Yorgo Voyagis (l'attentatore); **ep. Elogio Funebre** – **int.**: Alberto Sordi (un co-

mico) – **p.**: Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 115'.

Ombre d'une chance, L' (La nuora) – **r.**: Jean Pierre Mocky – **s.**, **sc.**: J.P. Mocky, André Ruellan, Alain Mouris – **f.** (Eastmancolor): Marcel Weiss – **scg.**: Jean Claude Riedel – **mo.**: Marie Louise Barberot, Michel Saintourens – **m.**: Eric De Marsan – **int.**: J.P. Mocky (Mathias Carral), Jenny Arasse (Sandra), Marianne Eggerichx (Odile), Robert Benoit (Michel), Agnès Derroches (Huguette), Roger Lamont, Michael Bertay, Rosine Young – **p.**: Balzac Film – **o.**: Francia, 1973 – **di.**: Ardin Cinematografica – **dr.**: 80'.

Orca assassina, L' – v. **Orca ... Killer Whale**

Orca ... Killer Whale (L'orca assassina) – **r.**: Michael Anderson – **r. 2ª unità scene subacquee**: Folco Quilici – **asr.**: Brian Cook, Peter Bennett, Terry Needham, Rob Lockwood, Flondar Brunelli – **s.**, **sc.**: Luciano Vincenzoni, Sergio Donati – **f.** (Panavision, Technicolor): Ted Moore – **f. sequenze balena**: J. Barry Herron – **f. sequenze squalo**: Ron Taylor – **f. subacquea**: Vittorio Dragonetti – **scg.**: Boris Juraga, Ferdinando Giovannoni – **c.**: Jost Jakob – **mo.**: Ralph E. Winters, John Bloom, Marion Rothman – **m.**, **dm.**: Ennio Morricone – **ca.**: «My Love, We Are One» di E. Morricone, Carol Connors – **coordinatore miniature**: Fernando Valento – **effetti meccanici**: Jim Hole, Giuseppe Carozza – **effetti chimici**: Rinaldo Campoli – **ammaestratore**: Sonny Allen – **ammaestratore mammiferi marini**: Frank Strzalkowski – **int.**: Richard Harris (cap. Nolan), Charlotte Rampling (Rachel Bedrod), Will Sampson (Umilak), Bo Derek (Annie), Keenan Wynn (Novak), Scott Walker (Swain), Robert Carradine (Ken), Peter Hooten (Paul), Arnold Wayne Heffley (il prete), Vincent S. Gentile, Don "Red" Barry – **dp.**: Stanley Neufeld, William O'Sullivan – **p.**: L. Vincenzoni per Famous Films-Dino De Laurentiis Presentation – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**:Titanus – **di.**: Titanus – **dr.**: 90'.

Other Side of Midnight, The (L'altra faccia di mezzanotte) – **r.**: Charles Jarrott – **r. 2ª unità**: Don Cambern – **asr.**: Fred Brost, Craig Huston, Jerram Swartz, Louis Pitzele, Christian Fuin – **s.**: basato su un romanzo di Sidney Sheldon – **sc.**: Herman Raucher, Daniel Taradash – **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Fred J. Koenekamp – **scg.**: John DeCuir, Raphael Bretton, Tony Mondell – **c.**: Irene Sharaff – **mo.**: Don Cambern, Harold F. Kress – **m.**: Michel Legrand – **int.**: Marie France Pisier (Noëlle Page), John Beck (Larry Douglas), Susan Sarandon (Catherine Alexander), Raf Vallone (Costantin Demeris), Clu Gulager (Bill Fraser), Christian Marquand (Armand Gautier), Michael Lerner (Barbet), Sorrell Booke (Lanchon), Anthony Ponzini (Paul Metaxas), Louis Zorich (Demonides), Charles Cioffi (Napoleon Chotas), Dimitra Arliss (sorella Teresa), Jan Arvan (Warden), Josette Banzet (Madame Rose), John Chappell (Doc Peterson), Roger Etienne (Jacques Page), Howard Hesseman (O'Brien), Garrie Kelly (Susie), Curt Lowens (Henri Correger), Charles Siebert (Steve Whitney), George Skaff (il dottore), Georges Sperdakos (Spyros), Roger Til (il detective), Titos Vandis (il presidente del Consiglio), Lilyan Chauvin (signora Page), Eunice Christopher, Peter Mamakos, Jacques Maury, Louis Mercier, Lina Raymond, Than Wyenn, John Blackwell, George Keymas, Lidia Kristen, Denise DeMirjian, Matilda Calnan – **dp.**: Jack B. Bernstein – **pe.**: Howard W. Koch jr. – **p.**: Frank Yablans per F. Yablans Productions-Martin Ransohoff – **pa.**: J.B. Bernstein – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: 20th Century Fox – **dr.**: 165'.

Other Side of the Mountain, The (Una finestra sul cielo) – **r.**: Larry Peerce – **r. 2ª unità**: Max Kleven – **asr.**: Ken Swor, Henry Lang – **s.**: basato sul romanzo «A Long Way Up» di E.G. Valens – **sc.**: David Seltzer – **f.** (Technicolor): David M. Walsh – **scg.**: Philip Abramson – **c.**: Grady Hunt – **mo.**: Eve Newman – **m.**: Charles Fox – **ca.**: «Richard's Window» di Ch. Fox, Norman Gimbel, cantata da Olivia Newton-John – **int.**: Marilyn Hassett (Jill Kimmont), Beau Bridges (Dick Buek), Belinda J. Montgomery (Audra-Jo), Nan Martin (June Kimmont), William Bryant (Bill Kimmont), Dabney Coleman (Dave McCoy), Bill Vint (Buddy Werner), Hampton Francher (Lee Zadroga), William Roerick (dott. Pittman), Dori Brenner (Cookie), Walter Brooke (Dean), Jocelyn Jones (Linda Meyers), Greg Mabrey (Bob Kimmont), Griffin Dunne (Herbie Johnson), Warren Miller (dott. Enders), Robin Pepper (Skeeter Werner), Shari Zak (l'infermiera), Terry Hall (addetto all'ambulanza), Brad Savage, John David Garfield, Kenneth Dorsey, William Johnson, Frank Foeldi, Frank Willis, William Woolard, Jack Ross Sharp, Richard Malone, Michael Murdock, Samuel Dwyer, John Perrell, Bruce Dennis Cosbey, Dick Winslow, Harold Clarke jr., Paula Chandler, Dee Dee Bever, Eddie Keller, John Zaccaro, Charlene Jones, Lee Baumgarth, Don

Newsome. Peter Canon, Candy McCoy – **dp.**: Brad Aronson – **p.**: Edward S. Feldman per Universal-Filmways-L. Peerce Production – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 105'.

Pane, burro e marmellata – **r.**: Giorgio Capitani – **s.**: tratto dalla commedia «Les bonhommes» di Françoise Dorin – **sc.**: Franco Ferrer, Enrico Montesano, G. Capitani – **f.** (Eastmancolor): Roberto Gerardi – **scg.**: Ezio Altieri – **mo.**: Renato Cinquini – **m.**: Piero Umiliani – **int.**: E. Montesano (Bruno De Santis), Rossana Podestà (Simona), Rita Tushingham (Vera), Claudine Auger (Betty), Adolfo Celi (Aristide Bertelli), Jacques Herlin (lo psichiatra), Franco Giacobini (il marito di Simona), Szacinski Bente Bosco, Laura Trotter – **p.**: Italian International Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: I.I.F-Medusa Distribuzione – **dr.**: 100'.

Permission to Kill / Wollmacht zum Mord (Criminal International Agency: Sezione sterminio) – **r.**: Cyril Frankel – **r. 2ª unità**: Gerhard Janda – **asr.**: Elizabeth Fischer – **s.**: basato sul romanzo «The Kichback» di Robin Estridge – **sc.**: R. Estridge – **f.** (Panavision, Technicolor): Freddie Young – **scg.**: Theo Harisch, Herwig Libowitzky – **mo.**: Ernest Walter – **m.**: Richard Rodney Bennett eseguita dall'orchestra Volksoper di Vienna, diretta da Robert Opratko – **int.**: Dirk Bogarde (Alan Curtis), Ava Gardner (Katina Petersen), Bekim Fehmiu (Alexander Diakim), Timothy Dalton (Charles Lord), Nicole Calfan (Melissa Lascade), Frederic Forrest (Scott Allison), Klaus Wildbolz (Muller), Anthony Dutton (Jennings), Peggy Sinclair (Lily), Dennis Blanch (Brewer), John Levene (Adams), Alf Joint (MacNeil), Vladimir Popovic (Kostas), Ratislav Plamenac (Pavlos), Oliver Schott (François Diderot), Erna Riedl-Tichy (signora Diderot), Paul Maxwell (l'americano), John Serret (il francese), Anthony Forwood (l'inglese), François Baudet (Dr. Giraud), Bob Sessions (Pete), Peter Garell (Carlo), Friedrich Monnig (Cliff), Fritz von Friedl, Erwin Fischer, Erwin von Gross – **dp.**: Gunter Eulau, Denis Johnson jr. – **pe.**: Robert Jungbluth, Heinz Lazek – **p.**: Paul Mills per Warner Bros, Los Angeles/Sascha-Film, Vienna – **o.**: U.S.A.-Austria, 1975 – **di.**: R.C.R. – **dr.**: 100'.

Piloti del sesso, I – v. **Rallye des joyeuses, Le**

Pomicione, Il – **r.**: Roberto Montero – **s., sc.**: Adriana Asti, Delia La Bruno – **f.** (Colore): Luigi De Maria – **mo.**: Antonio Fusco – **m.**: Alberto Baldan Bembo – **int.**: Francesco Mulé, Gabriella Lepori, Venantino Venantini, Tilde Daly, Carlo Nicolano, Argie Esposito, Luciano Crovato, Rosalba Neri, Giuseppe Mulé – **p.**: Collettivo "1"-Dema – **o.**: Italia, 1976 – **di.**: Star – **dr.**: 90'.

Popeye in Fable Lamp (Le nuove avventure di Braccio di Ferro) – **r.**: Dave Fleischer, Seymour Kneitel, I. Sparber – **s., sc.**: Jack Mercer, Carl Meyer, Larz Bourne, Irving Spector, David Tendlar – **an.**: Willard Bowski, Al Eugster, George Germanetti, Tom Johnson, Joe Orioco, W. M. B. Pattengill, Morey Reden – **m.**: W. e S. Sharples, S. Timberg, D. Lawnhurst, S. Lerner, B. e T. Seymour – **p.**: United Artists – **o.**: U.S.A., 1930-40 – **di.**: Reak – **dr.**: 85'.

Puss'n Boots Travels Around the World (Il gatto con gli stivali in giro per il mondo) – **r.**: Horoshi Shidara – **personaggi creati da:** Reiko Okuyama, Shiegeo Matoba, Tarashi Abe, Akihiro Ocawa, Kazuo Komatsubara, Yasuhiro Yamaguchi, K. Tomonaga, Iku Ishiguro – **sc.**: Yuske Jo, Tadaaki Yamazaki – **f.** (Colore): Yoichi Takanashi, Yukio Katayama – **m.**: Seiichiro Uho – **p.**: Toni Comp. – **o.**: Giappone, 1976 – **di.**: Evi-Star – **dr.**: 70'.

Ragazze dal ginecologo, Le – v. **Mädchen beim Frauenarzt**

Ragazzi del coro, I – v. **Choirboys, The**

Rallye des joyeuses, Le (I piloti del sesso) – **r.**: Alain Nauroy – **s., sc.**: Michel Vocoret – **f.** (Eastmancolor): Claude Becognée – **mo.**: Arielle Rebroc – **m.**: Paul Vernon – **int.**: Anne Libert (Silvye), Pierre Danny (André), Valérie Boisgel (Martine), Michel Vocoret (Patrick), Henri Génes (un contadino), Monique Vita, Maurice Illous, Yves Collignon, Albert Bégards, Annie Brilland, Joelle Coeur, Serge Davri, Jacqueline Doven, Roland Charbaux, Liliane Ponzio, Richard Darbois, Bernard Musson, Sarah Sterling, Marc Siles, Jeanine Duval, Marie-France Morel, Jean Luisi, Françoise Quentin – **p.**: A. Nauroy per Columbus Productions – **o.**: Francia, 1974, – **di.**: Stefano Film (reg.) – **dr.**: 90'.

Rescuers, The (Le avventure di Bianca e Bernie) – **r.**: Wolfgang Reitherman, John Lounsbery, Art Stevens – **ars.**: Jeff Patch, Richard Rich – **s.**: basato sui racconti «The Res-

cuers» e «Miss Bianca» di Margery Sharp – **sc.**: Larry Clemmons, Ken Anderson, Vance Gerry, Frank Thomas, David Michener, Ted Berman, Fred Lucky, Burny Mattinson, Dick Sebast – **f.** (Technicolor): Al Dempster – **an.**: Ollie Johnston, Milt Kahl, Frank Thomas, Don Bluth – **an. personaggi**: John Pomeroy, Cliff Nordberg, Andy Gaskill, Gary Goldman, Art Stevens, Dale Baer, Chuck Harvey, Ron Clements, Bob McCrea, Bill Hajee, Glen Keane – **effetti an.**: Jack Buckley, Ted Kierscey, Dorse A. Lanpher, James L. George, Dick Lucas – **as. an.**: Stan Green, Dale Oliver, Chuck Williams, Harry Hester, Walt Stanchfield, Dave Suding, Leroy Cross – **disposizione personaggi**: Joe Hale, Guy Deel, Tom Lay, Sylvia Roemer – **sfondo pittura:** Jim Coleman, Ann Guenther, Daniela Bielecka – **scg.**: Don Griffith – **mo.**: James Melton, Jim Kaford – **m., dm.**: Artie Butler – **ca.**: «The Journey», «Rescue Aid Society», «Tomorrow Is Another Day» di Carol Connors, Ayn Robbins, «Someone's Waiting for You», di Sammy Fain, C. Connors, A. Robbins, cantate da Shelby Flint; «The U.S. Air Force» di Robert Crawford – **so.**: Herb Taylor – **voci**: Bob Newhart (Bernard), Eva Gabor (Miss Bianca), Geraldine Page (Madame Medusa), Joe Flynn (Mr. Snoops), Jeannette Nolan (Ellie Mae), Pat Buttram (Luke), Jim Jordan (Orville), John McIntire (Rufus), Michelle Stacy (Penny), Bernard Fox (il presidente), Larry Clemmons (Gramps), James Macdonald (Evinrude), George Lindsey (coniglio), Bill McMillan (annunciatore TV), Dub Taylor (lo scavatore), John Fiedler (gufo) – **dp.**: Don Duckwall – **pe.**: Ron Miller – **p.**: W. Reitherman per Walt Diney – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 80'.

Rêves érotiques/Erotische Dromen (Diversi modi di essere donna) – **r.**: Gabriel Axel – **s.**: Susanne Bruhn, Claude Veriat – **sc.**: G. Axel – **f.** (Colore): Rolf Ronne – **m.**: Betrand Bech – **int.**: Nadine Alari, Bernard Noel, Jacques Mauclair, Philippe Etesse, Svend Johansen, Ghita Norby, Lucienne Giury, Robert Burnier – **p.**: La Boetie/Axel – **o.**: Francia-Danimarca, 1970 - **di.**: Aristos – **dr.**: 95'.

Ride bene ... chi ride ultimo – **f.** (Vistavision, Colore): Safai Teherani – **scg.**: Giorgio Luppi – **mo.**: Gisella Nuccitelli – **m.**: Enrico Simonetti – I ep. **Sedotto e abbandonato** – **r.**: Pino Caruso – **s.**: Ghigo De Chiara – **sc.**: Pino Caruso – **int.**: P. Caruso (il sagrestano), Anna Orefice, Adriana Falco, Livia Romano (le tre turiste), Gabriella Pallotta, Clara Demichelis, Renato Lupi, Luciano Salce, Leo Gullotta, Peppe Valente, Renato Chiantoni; II ep. **Arriva lo sceicco** – **r.**: Gino Bramieri – **s., sc.**: G. De Chiara – **int.**: G. Bramieri (l'industriale lombardo), Roberto Paladini, Lucio Dada D'Amico, Marilda Donà, Roberto Bonacini, Anna Orso, Vera Venturini; III ep. **La visita di controllo** – **r., s., sc.**: Marco Aleandri – **int.**: L. Salce (il piazzista), Armando Bandini, Orchidea De Santis, Giorgio Russo, Enrico Maisto; IV ep. **Prete per forza** – **r.**: Walter Chiari – **s., sc.**: M. Aleandri, G. De Chiara, W. Chiari – **int.**: W. Chiari (Loris Mantegnani), Marisa Laurito, Macha Meril, Anna Maria Rizzoli, Giuliano Persico, Fiorenzo Fiorentini, Riccardo Mangano, Attilio Cucari, Renato Chiantoni, Vittorio Anselmi, Cesare Bramieri – **p.**: Megavision-P.A.C. – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: P.A.C. – **dr.**: 105'.

Rollercoaster (Rollercoaster-Il grande brivido) – **r.**: James Goldstone – **ars.**: L. Andrew Stone, David O. Sosna, Peter J. Burrell – **s.**: Sanford Sheldon, Richard Levinson, William Link, basato su un'idea di Tommy Cook – **sc.**: R. Levinson, W. Link – **f.** (Panavision, Technicolor): David M. Walsh – **scg.**: Henry Bunstead, James A. Hope – **c.**: Burton Miller – **mo.**: Edward A. Biery, Richard Sprague – **m., dm.**. Lalo Schifrin – **coordinatore acrobazie:** John Daheim – **consigliere tecnico:** Gary Zahlen – **int.**: George Segal (Harry Calder), Richard Widmark (Hoyt), Timothy Bottoms (il giovane uomo), Henry Fonda (Simon Davenport), Harry Guardino (Keefer), Susan Strasberg (Fran), Helen Hunt (Tracy Calder), Dorothy Tristan (Helen), Harry Davis (Benny), Stephen Pearlman (Lyons), Gerald Rowe (Wayne Moore), Wayne Tippit (Christie), Michael Bell (Demerest), Charlie Tuna (suonatore concerto Rock), Lonny Stevens (I agente federale), Tom Baker (II agente federale), Ava Readdy (hippie), Craig Wasson (hippie), William Prince (Quinlan), Richard Altman (Mandell), Gloria Calome (Jackie), Robert Quarry (il sindaco), Bill Sorrells (Selby), Gary Franklin (reporter della Radio), Dick McGarvin, Quin Redeker, Harry Basch, Arthur Peterson, Jean Rasey, Greg Elliot, Bruce Kimbell, Bruce French, Stephen Mendillo, Larry Holt, Gene Tyburn, Monica Lewis, Dick Wesson, Joe George, Dave Milton, David Byrd, Henry Olek, Dennis Speigel, Bill Saito, Tekayo Doran, Roger Steffens, Dianne T. Murray, Mark Hulcher, Charles W. Bennett, John F. Swanson, Denice Harlow, Mark Thomas, Michael Hunter, Tara Buckman, Louis Weisberg – **pe.**: Hoeard G. Kazanjian – **p.**: Jennings Lang

per Universal-Link & Levinson-Goldstone Presentation – **pa.**: T. Cook – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 120'.

[Seguaci di Bruce Lee, I] – **r.**: Chen Tong Ming – **int.**: Chou Ping (Chei Huan), Pan Lo (Thien Tsung), Kao Tiene Chu (Mei Lung), Hu Chin (Ke Chao), Lei Cheng Kung (Liao Lin), Li Chia Jing (Mai Lung), Lu Yu Hui – **p.**: Spectacular – **o.**: Hong Kong – **di.**: General – **dr.**: 80'.

Sexy Hotel, l'albergo degli stalloni – v. **Bullenkloster, Das**

Squadra antitruffa – **r.**: Bruno Corbucci – **s., sc.**: Mario Amendola, B. Corbucci – **f.** (Vistavision, Telecolor): Marcello Masciocchi – **scg.**: Claudio Cinini – **mo.**: Daniele Alabiso – **m.**: Guido e Maurizio De Angelis – **int.**: Tomas Milian (maresciallo Nico Giraldi), David Hemmings (detective Greighton), Anna Cardini (la studentessa), Alberto Farnese (avv. Ferrante), Franco Lechner (Venticello), Massimo Vanni, Leo Gullotta, Giancarlo Badessi, Giovanni Attanasio, Roberto Messina – **p.**: Galliano Juso per Cinemaster – **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Titanus – **dr.**: 100'.

Stroszek (La ballata di Stroszek) – **r.**: Werner Herzog – **o.**: Germania Occ., 1977.

V. giudizio di Sandro Casazza (Berlino '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 4, p. 67 e altri dati a p. 74.

Super Seal (Torna a casa Salty) – **r.**: Michael Dugan – **s., sc.**: Victor Lundin – **f.** (Colore): M. Dugan – **mo.**: James E. Nownes – **m.**: Jerry Styner – **int.**: Sterling Holloway (capitan Zaccaria), Sarah Brown (Mary Ann), Foster Brooks, Robert Shepard, Neda Rowand, Victor Charfauros, Noward Vleerick, René Dijon - **p.**: V. Lundin per P.B.C. – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: William-Drai (reg.) – **dr.**: 85'.

Taboo (Taboo) – **r.**: Vilgot Sjöman – **scg.**: Hakon Alexandersson – **o.**: Svezia, 1977 – **di**: Stefano Film (reg).

V. giudizio di Vittorio Albano (Taormina '77) in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 132 e altri dati a p. 140.

There Was a Little Girl (Innocenza erotica) – **r.**: Gary Graver – **f.** (Colore): G. Graver – **int.**: Lylla Torena, Heater Vale, John Alderman, Robert Aiken, Mikael James, Jean Clark – **p.**: Jamse K. – **o.**: U.S.A., 1971 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Tigre è ancora viva: Sandokan alla riscossa!, La – **r.**: Sergio Sollima – **s.**: basato sul romanzo «La Tigre di Mompracem» di Emilio Salgari – **sc.**: S. Sollima, Alberto Silvestri – **f.** (Colore): Marcello Masciocchi – **scg.**: Francesco Bronzi – **c.**: Enrico Sabbatini – **mo.**: Alberto Gallitti – **m.**: Guido e Maurizio De Angelis – **int.**: Kabir Bedi (Sandokan), Teresa Ann Savoy (Jamilah), Philippe Leroy (Janez), Adolfo Celi (Lord Brooke), Sal Borgese (Kammamuri), Massimo Foschi (Teotokris), Ganesh Kumar (Tremal Naik), Nestor Garai (il sultano), Mirella D'Angelo (Surama), Giorgio Russo (il tenente inglese), Franco Fantasia (il colonnello inglese) – **p.**: Elio Scardamaglia per Rizzoli Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 130'.

Tomboy-I misteri del sesso – **r., s., sc.**: Claudio Racca – **comm.**: Gianna Schelotto – **f.** (Panoramica, Telecolor): C. Racca – **voce**: Riccardo Cucciolla – **mo.**: Amedeo Giomini – **m.**: Marcello Giombini – **collaboratori**: i professori Willy Pasini, Giorgio Abrham, Roberto Granato, John Money, France Paramelle, Louis Subrini, Gilbert Tordjman, Carlo Valenti, Adele Tonini – **p.**: Lucio Marcuzzo per Filmarte-Belma Cinematografica – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Capitol-Martino – **dr.**: 98'.

Torino violenta – **r., s., sc.**: Carlo Ausino – **f.** (Techniscope, Technicolor): C. Ausino – **mo.**: Eugenio Alabiso – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: George Hilton (Comm. Moretti), Emanuel Canarsa (Danieli), Giuseppe Allotta, Annarita Grapputo, Franco Nebbia, Laura Ferraro, Rino Moggio, Pier Giuseppe Corrado, Cinzia Arcuri, Lorenzo Gobello, Ruggero Spagnoli, Sauro Roma – **p.**: Ivano Luigino Brizzi per LARC Cinematografica – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Regionale – **dr.**: 93'.

Torna a casa Salty – v. **Super Seal**

Tre magnifiche canaglie – v. **Black Mama, White Mama**

Tutta femmina – v. **Feu aux lèvres, Le**

Vera gola profonda, La – v. **Deep Throat I**

Viva D'Artagnan – **r.**: Gabriele Crisanti, John Halas – **s.**: basato sul romanzo «I tre moschettieri» di Alexandre Dumas padre – **sc.**: Paolo Di Girolamo – **f.** (Colore): Mario Bortoluzzi, Hugh Gordon, Vincent Joyes – **an.**: Niso Ramponi, Jan Emes, Brian Larkin, John Quin, Eden Anthony, Giorgio Michelini, Demetrio Laganà, Brian Salt, Geoffrey Verev, Jan Lowan – **scg.**: Alberto D'Angelo, Susan Villani, Giulio Di Girolamo – **mo**: Mario Arditi, Peter Hupt, Michael Crauch, Anthony Anscombe – **m.**: Gianni Meccia, Bruno Zambrini – **ca.**: «Galoppando si va», «La prima cosa (che devi sapere)», eseguite da I cugini di campagna – **p.**: Doral Film per Michelangelo Cinematografica, Roma/Pendennis, Londra – **o.**: Italia-Gran Bretagna, 1975 – **di.**: Variety-Martino – **dr.**: 86'.

Vous intéressez-vous à la chose? (Amore alla francese) – **r.**: Jacques Baratier – **asr.**: Eric Ferro – **s.**: basato sul romanzo «Et le bel aujourd'hui» di Claude Eymouche – **sc.**: C. Eymouche, Stéphane Jourat, Jean-Michel Ribes, J. Baratier, Ludwig Spitaler – **f.** (Eastmancolor): DAniel Gaudry – **mo.**: Hélène Plémiannikov – **m.**: Yani Spanos – **ca.**: cantate da Lydia Verkine – **int.**: Nathalie Delon (Lise), Muriel Catala (Dina), Didier Haudepin (Patrick), Bernard Jeantet (Julien), Renée Saint-Cyr (la nonna), Joachim Hansen (Bernard), Christine Schubert (la ragazza tedesca "alla pari") – **dp.**: Annie Cabar – **p.**: Francis Cosne, Raymond Eger per Francos Film-Films Ege, Parigi/Rapid-Film, Monaco – **o.**: Francia-Germania Occ., 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Wilderness Family, The (La grande avventura) – **r.**: Stewart Raffill – **s.**: Arthur R. Dubs – **sc.**: S. Raffill – **f.** (Technicolor): Gerard Alcan – **scg.**: Ronald Kent Foreman – **c.**: Beau Barthel – **mo.**: R. Hansel Brown – **m.**: Gene Kauer, Douglas Lackey – **ca.**: «To Touch the Wind», «Wilderness Family» di G. Kauer, D. Lackey, Dennis Bachmann, eseguite da Lee Dresser – **ammaestratori animali**: William Cornford, Ronald Oxley, George Toth, Terry Rowland, Mickey Bailey – **int.**: Robert F. Logan (Skip Robinson), Susan Damante Shaw (Pat Robinson), Hollye Holmes (Jennifer Robinson), Ham Larsen (Toby Robinson), George "Buck» Flower (Boomer), William Cornford (il pilota), John F. Goff (I dottore), Herbet F. Nelson (Il dottore) – **dp., pe.**: Joseph C. Raffill – **p.**: Arthur R. Dubs per Pacific International – **pa.**: P. B. Good – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: 77 Cinematografica – **dr.**: 110'.

Wollmacht zum Mord – v. **Permission to Kill**

Yeti il gigante del 20° secolo – **r.**: Frank Kramer [Gianfranco Parolini] – **s.**: Mario Di Nardo, G. Parolini – **sc.**: Marcello Coscia, G. Parolini, M. Di Nardo – **f.** (Technicolor): Sandro Mancori – **scg., c.**: Claudio De Santis – **mo**: Manlio Camastro – **m.**: Sante Maria Romitelli – **int.**: Phoenix Grant (Jane), Mimmo Crao (lo Yeti), Jim Sullivan, Tony Kendall, Eddy Fay, John Stacy, Steve Elliot, Loris Bazoky e il pastore scozzese Indio – **p.**: Nicolò Pomilia, Wolfranco Coccia per Stefano Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Stefano Film (reg.) – **dr.**: 118'.

ABBREVIAZIONI

r.(regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assitensa alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assitenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **dl.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).